GHEORGHE STROIA
ADRIAN IORGULESCU
DOINA PENTELEICIUC

ESTETICA

MANUAL PENTRU CLASA A XII-a
A LICEELOR DE ARTĂ

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ — BUCUREȘTI 1979

Scanned with OKEN Scanner

A. Doinica

GHEORGHE STROIA

ADRIAN IORGULESCU DOINA PENTELEICIUC

ESTETICA

MANUAL PENTRU CLASA A XII-a
A LICEELOR DE ARTĂ

COORDONATOR
conf. univ. dr. GHEORGHE STROIA

Scanned with OKEN Scanner

TOVARĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU

secretar general al Partidului Comunist Român,
președintele Republicii Socialiste România

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

I. ȘTIINȚA ESTETICII

Obiectul și problematica esteticii 5
Metodologia esteticii 9
Relațiile esteticii cu alte științe 12
Domenii de manifestare a esteticului 17

II. VALOAREA, ATITUDINEA, IDEALUL ȘI GUSTUL ESTETIC

Valoarea estetică 24
Atitudinea estetică 28
Gustul și idealul estetic 34

III. CATEGORIILE ESTETICE

Specificul categoriilor estetie. Frumosul 40
Sublimul. Tragicul 49
Comicul. Alte categorii estetice 56

IV. ARTA ȘI SOCIETATEA

Arta, formă specifică a conștiinței sociale . . . 65
Originea și evoluția artei 75
Arta și conștiința de clasă 82
Caracterul popular al artei 85
Specificul național al artei 88
Arta și civilizația contemporană 93

V. OPERA DE ARTĂ

Imaginea artistică 101
Conținut și formă în artă 107
Sinteze teoretice ale artelor 118
Realismul în artă 125

VI. PROCESUL DE CREAȚIE ARTISTICĂ

Procesul creator 130
Fazele procesului de creație 134
Personalitatea artistică 139

Scanned with OKEN Scanner

VII. PROBLEME ALE RECEPTĂRII

Receptarea operei de artă 146
Comunicarea artistică 157
Aprecierea operei de artă 157

VIII. EDUCAȚIA ESTETICĂ

Conținutul și sfera educației estetice 164
Educația estetică — parte integrantă a educației comuniste 169

Scanned with OKEN Scanner

I. ȘTIINȚA ESTETICII

Obiectul și problematica esteticii

Estetica este o știință socială relativ nouă, atestată oficial în 1750, cînd se folosește întîia oară denumirea de *„Aesthetica"* pentru a marca prezența distinctă a unui domeniu de preocupări teoretice ce revendica deja o anumită autonomie. Ideile și meditațiile cu caracter estetic au însă o vechime ce se măsoară în milenii. Din înmănuncherea lor s-a înfiripat de-a lungul timpului, urmînd drumul anevoios străbătut și de alte științe desprinse din marele trunchi de gîndire al filosofiei, o disciplină de-sine-stătătoare, menită a studia, dintr-o perspectivă proprie, un vast cîmp de fenomene specifice, cercetate în unitatea și diversitatea lor. În suișul spre deplina cristalizare, estetica a înfruntat deopotrivă neîncrederea scepticilor și acerbia contestatarilor, fiind nevoită să se întemeieze și să se legitimeze necontenit. Procesul constituirii ei ca știință aparte nu s-a încheiat nici acum definitiv, deși în favoarea existenței sale pledează un impunător palmares de cuceriri și adevăruri, interesul publicului și specialiștilor, o indubitabilă utilitate practică și teoretică, actuală și istorică.

Pe scara coborîtoare a veacurilor căutările estetice se îndepărtează pînă la faza de geneză a reflecției filosofice, înscriindu-se cu viziunea lor particulară în concepția globală, atotcuprinzătoare asupra lumii, a întrebărilor fundamentale ivite în fața omului încă din zorii devenirii lui. Seducția cosmosului antropomorfic întemeiat pe ordine și armonie universală, a teoriilor ce reflectau legăturile directe cu natura apreciată prin prisma actelor și valorilor umane, au făcut să încolțească primele speculații de factură estetică, prezente în cosmogoniile cele mai timpurii. Valorificînd bogata moștenire a *începuturilor*, fondatorii sistemelor deschizătoare de „direcții" extind și aprofundează tratarea filosofică a problemelor artei și frumosului. *Platon* (427 — 347 î.e.n.) reține cu precădere în seama examenului estetic conceptul de *frumos*, privit în stare ideală, în timp ce *Aristotel* (384 — 322 î.e.n.) analizează cu deosebire întruchipările lui practice în planul *creației artistice*. Pe aceste coordonate, tezaurul de cugetare al *Antichității*, integrat în doctrine filosofice sau cuprins în diferite poetici, retorici, stilistici, tratate despre artă, jalonează faza incipientă a închegării conștiinței estetice, a delimitării problematicii și profilului viitoarei discipline. Predilecția pentru frumos, caracteristică *evului de mijloc*, este

Scanned with OKEN Scanner

urmată, în epoca *Renașterii*, de angajarea demersului estetic în dezbaterea imperativelor artei și creației, în prefigurarea temelor esențiale, reluate apoi la cote superioare pe orizontul civilizației *moderne*. Beneficiind de existența unor importante contribuții teoretice (*Boileau, Leibniz, Vico, Lessing, Diderot* etc.) și a tezaurului de valori artistice de care dispunea cultura europeană pînă atunci, filozoful german *Alexander Baumgarten* (1714 — 1762), în dorința de a strînge sub o emblemă unică opiniile referitoare la statutul esteticii, formulează cea dintîi definiție a obiectului ei. „Estetica, spunea el, este știința cunoașterii sensibile, teoria artelor libere, gnoseologia inferioară, arta gîndirii despre frumos, arta analoagă rațiunii, știința afectelor". Sfera și natura esteticului dobîndesc noi interpretări și un loc tot mai important în cadrul marilor sisteme filosofice datorate lui *Kant* și *Hegel*. După acestea tentativele de a defini estetica se înmulțesc considerabil, invocîndu-se diverse principii și criterii. Sînt demne de reținut definițiile propuse de *Benedetto Croce* („estetica este știința cunoașterii intuitive și expresive") *Hippolyte Taine* (estetica reprezintă o „filosofie a artelor"), *George Santayana* („estetica se ocupă de perceperea valorilor"), *Etienne Souriau* („estetica este știința formelor") etc.

În țara noastră, gustul pentru frumos, sentimentul estetic, la început *implicate* în creația populară, își extind mereu aria concretizărilor prin valori artistice și concepte teoretice de înaltă ținută. Debutînd cu cronicarii, *D. Cantemir*, Școala Ardeleană, preluată de mișcarea pașoptistă, continuată de strălucita pleiadă de creatori și spirite critice de la finele secolului trecut *(Eminescu, Caragiale, Slavici, Maiorescu, Gherea, Dimitrescu-Iași* etc.) și amplificată prin contribuția personalităților din secolul actual *(Ibrăileanu, Lovinescu, Dragomirescu, Blaga, Călinescu, Ralea, Vianu* etc.), *teoria estetică*, răspunzînd imperativelor majore ale vieții sociale, a devenit un puternic factor dinamizator în dezvoltarea culturii românești, în formarea conștiinței de sine, în educarea și elevarea spirituală a oamenilor.

Pe baza caracteristicilor perene, esențiale, desprinse din multitudinea încercărilor de prescriere a obiectului esteticii, se pot distinge orientările și domeniile principale ale disciplinei noastre în funcție de care i s-a acreditat fie accepția de *știință a originilor și mutațiilor frumosului*, de *„filosofie a frumosului"*, fie aceea de *știință generală a artei*, sau de *„filosofie a artei"*. Deseori însă cele două sfere au fost identificate simplist, opuse rigid ori interferate pe diverse planuri.

Centrarea cercetării estetice asupra *frumosului* (a frumosului artistic sau artelor frumoase) cum preconizau teoreticienii de prestigiu ca *Hegel* („Obiectul esteticii e întinsa *împărăție a frumosului*, mai exact, domeniul ei este *arta*, și anume *artele frumoase*"), *N. Hartmann* („frumosul este obiectul universal al esteticii"), la noi *T. Vianu* („estetica este știința *frumosului artistic*"), este de natură să îngusteze sfera preocupărilor estetice. Această perspectivă poate duce la estomparea unor largi sectoare artistice asimilate prin intermediul altor categorii (sublim, tragic, comic etc.), precum și la eludarea

Scanned with OKEN Scanner

resorturilor de frumusețe ale naturii, ca și a unor aspecte cu valențe și iradieri estetice prezente chiar în zonele urîtului.

La fel de restrictivă și îndoielnică se dovedește a fi și încercarea dedublării disciplinei într-o „estetică" (filosofică) și o „știință generală a artei" (pozitivată) (*Dessoir, Utitz* ș.a.), accentul pe aceasta din urmă ducînd la ignorarea frumosului natural, a esteticului din sfera producției industriale (design). Nici eforturile de structurare a noii științe în jurul unor elemente-pivot ale creației și receptării n-au oferit decît viziuni parțiale asupra razei de investigație, rămînînd inoperante la nivelul de generalitate al esteticului. Devenise, astfel, clar că precizarea obiectului esteticii se putea face numai prin cuprinderea într-un singur mănunchi a notelor comune, specifice fenomenelor estetice din toate domeniile de activitate umană. Spre o asemenea „știință estetică generală" năzuia și poetul *Mihai Eminescu* (1850—1889), pe vremea lui „prea îndestul încă ocupată cu descoperirea legilor de frumusețe în arte", cînd cu geniala-i previziune spunea că: „unei vremi ce va urma însă, i se clarifică problema de a pricepe și frumusețea vieții și acțiunii omenești în legile-i, precum pricepem pe aceea a artelor și va crea lîngă estetica artelor o *estetică a vieții*".

Rezolvarea științifică a poziției specifice a esteticii pornește de la constatarea obiectivă că, printre alte proprietăți și atribute, omul și mediul său de viață posedă *calități și însușiri de ordin estetic, valorificabile în contextul unor relații determinate*. Acțiunea social-istorică de transformare și umanizare a naturii, a perfecționat aptitudinile și capacitățile omului de a crea *„și potrivit legilor frumosului"* (*Marx*), de a percepe și reflecta lumea *și sub raportul satisfacțiilor estetice*. Deși asimilarea estetică se ridică la virtuți supreme în sfera creației artistice, domeniul esteticului nu se restrînge la cît însumează artele, deoarece premise ale frumosului se găsesc la toate nivelurile existenței, iar infuzia artisticului, grație aspirațiilor omului spre făurirea unor lucruri și ambianțe plăcute, se produce masiv în toate compartimentele realității. Tocmai de aceea, *estetica marxistă*, constituită pe temeiurile filosofiei materialismului dialectic și istoric, își concepe *obiectul* de investigare ca avînd o arie de cuprindere vastă și variată, în care sînt incluse, cu legitimă îndreptățire, *valorile artistice oferite de originala și nelimitata lume a creației, cît și manifestările de proveniență estetică existente în procesul și rezultatele muncii omenești, al percepерii frumosului din natură și din viața socială*. Postulată pe o largă viziune teoretică, această perspectivă face posibilă, în același timp, analiza autonomă și eteronomă a fenomenului estetic, subliniindu-i specificul și evidențiindu-i legăturile de ansamblu.

Scanned with OKEN Scanner

Prin deschiderea acestui amplu orizont de relații și determinări, de permanente raportări la extraesteticul economic, politic, filosofic, etic, concepția marxistă realizează pasul decisiv pe calea constituirii noii discipline de studiu, cu un profil definitiv conturat. Într-o atare înțelegere și *conținutul problematic* înregistrează o extindere maximă cuprinzînd: *cercetarea genezei obiectului și subiectului estetic, a simțului pentru frumos dezvoltat în procesul muncii productive, analiza statutului artei și artistului în condițiile mecanismelor sociale, cunoașterea principalelor categorii estetice, a unor importante concepte precum tendință, tipicitate, reflectare realistă,* elucidate pe fondul înnoitor al viziunii umaniste asupra artei și conform cu perspectiva eliberării revoluționare a omului.

Această inedită și cuprinzătoare privire asupra obiectului esteticii și a problematicii ei se bucură de o strălucită confirmare și întregire prin precizările aduse în remarcabilul mesaj al președintelui *Nicolae Ceaușescu* adresat celui de-al VII-lea Congres Internațional de Estetică.

Addenda :

„Estetica constituie, desigur, generalizarea experienței umane în creația artistică, dar în epoca modernă ea nu poate avea ca obiect numai opera individuală, ci în mod necesar își lărgește tot mai mult sfera de cuprindere, aria de preocupări, în raport cu noile cerințe ale existenței sociale. Astăzi oamenii nu se mai pot limita doar la contemplarea frumosului în expoziții și săli de spectacole, la contactul cu opere de artă izolate. Pe măsura evoluției societății, omul aspiră să integreze tot mai mult frumosul în existența sa cotidiană, ca element indispensabil al ambianței sociale generale. Aceasta cere implicit și esteticii să abordeze tot mai direct problemele organizării ansamblului vieții oamenilor, ale cadrului în care ei muncesc și trăiesc, ale instituțiilor de utilitate publică, localităților urbane și rurale, ale locurilor de odihnă și agrement.

Estetica nu poate neglija, de asemenea, aspectele calității artistice a bunurilor de larg consum, care, îmbinată cu utilitatea practică, asigură consumatorilor satisfacții cît mai depline. Contribuind în continuare la progresul creației oamenilor de artă, estetica va putea astfel să participe în măsură sporită la efortul de a face viața oamenilor cît mai frumoasă și mai plăcută" (*Nicolae Ceaușescu*, România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate, vol. 7, Ed. politică, București, 1973, p. 616 — 617).

Chestionar :

- Indicați principalele interpretări și definiri ale obiectului și problematicii esteticii.
- Precizați cele mai importante contribuții românești la constituirea noii discipline.
- Arătați în ce constă superioritatea înțelegerii marxiste a științei esteticii.

Scanned with OKEN Scanner

Metodologia esteticii

Constituirea *metodologiei* de cercetare estetică într-un *ansamblu* distinct de metode, procedee și tehnici de investigare este direct dependentă de precizarea obiectului și tematicii ei, de cristalizarea opțiunilor interpretative, astfel că etapele închegării sale au urmat, în principal, traiectoria sinuoasă a procesului de autonomizare a științei esteticii. Receptivă la înnoirile artistice și din celelalte sectoare ale esteticului, deschisă permanent tangențelor cu dezvoltarea științei și generalizarea filozofică, cu evoluția generală a civilizației, *metodologia esteticii* se prezintă ca un concept dinamic, perfectibil, predispus la modificări și transformări continue. În contextul unei pluralități de factori obiectivi și subiectivi s-a acumulat o abundență de căi, mijloace și posibilități de însușire practic-spirituală a realității, a căror acceptare, totală sau parțială, se validează prin contribuția adusă la descifrarea actului de creație și receptare artistică, la cunoașterea izvoarelor de frumusețe ale lumii.

Importanța cardinală acordată de *Platon căii deductive*, teoretizată ulterior de *R. Descartes* (1595—1650), în raport cu prețuirea de care s-a bucurat cercetarea *inductivă* la *Aristotel* și apoi la *Fr. Bacon* (1561—1626), a făcut ca disciplina noastră să șovăie vreme îndelungată în fața dilemei: este estetica o știință care își fundamentează adevărurile servindu-se exclusiv de virtuțile *sintezei*, ale ridicării de la individual la general, sau, dimpotrivă, le obține prin folosirea procedeelor *analizei*, coborînd de la universal spre particular? Rezolvarea a fost facilitată de gîndirea modernă, în special de filosofia materialist-dialectică pentru care „inducția și deducția sînt legate între ele în mod atît de necesar ca și sinteza și analiza" *(Engels)*, subliniind astfel unitatea lor organică, armonioasă ce formează miezul oricărui proces de cunoaștere omenească. Tot marxismul a elucidat și raportul dintre *subiect*, definit ca ființă creatoare conștientă și *obiect*, înțeles ca existență independentă de *eul* care gîndește, ceea ce a înlesnit corelarea dialecticii subiective cu dialectica realității și, pe această bază, apropierea succesivă a subiectului de esența obiectului.

Izvorîtă nemijlocit din *practica și activitatea estetică*, dispunînd de un amplu suport teoretic, metodologia esteticii vehiculează un ansamblu de mijloace și principii în scopul obținerii unor aprecieri obiective asupra operei de artă, a cunoașterii adevărului artistic. Între acestea un rol de covîrșitoare însemnătate îl are principiul *istorismului*, potrivit căruia faptele și realizările estetice, ca orice fenomene ale realității, sînt privite *dialectic*, în perspectiva apariției și devenirii lor. Întregită cu metodele de investigare *sociologică*, destinate studierii legilor după care societatea, în ultimă instanță prin fac-

Scanned with OKEN Scanner

torul economic, condiționează diferitele înfăptuiri estetice și examinarea modului în care valorile estetice acționează asupra receptorului, abordarea științifică a domeniului estetic a căpătat un caracter sistematic, de amplă cuprindere *sincronică* și *diacronică*. La aceasta au mai contribuit, atît preluarea critică a unor modalități de investigare elaborate în perimetrul altor sisteme de reflecție, cît și asimilarea unor tehnici și procedee de cercetare rezultate din conlucrarea cu alte științe.

Au fost valorificate contribuțiile metodei *fenomenologice* (*Husserl, Geiger, Ingarden, Mikel Dufrenne*), în direcția sublinierii specificului artei, al valorilor și trăirilor estetice, deși rîvna acesteia de a studia esența ideală a operei, sensurile ei intenționale, contrapune și izolează arta de contextul socio-cultural care a generat-o. Un anumit spor de cunoaștere pe linia descifrării raporturilor dintre libertate și angajare în artă, a pătrunderii către fondul ideatic al creației, s-a putut obține cu ajutorul metodelor *existențiale* (*Heidegger, Sartre, Camus* ș.a.), cu toate că sîmburele lor filosofic se plasează deseori în vecinătatea iraționalismului. Nu au fost ignorate nici reușitele *psihanalizei* (*Freud, Jung* etc.), în explicarea mecanismului psihologic specific de însușire a emoțiilor estetice, în promovarea studiului biografic și a rolului factorilor subiectivi în cercetarea actului de creație în pofida interpretărilor eronate date acestor cuceriri.

Conlucrarea esteticii cu științele exacte a prilejuit un intens „împrumut" de metode experimentale, cantitative cum sînt: *semantica artei* (*Frege, Carnap, Tarski* ș.a.). rezervată cercetării cuantificate a limbajului artistic și a semnificației estetice; *analiza semiotică* (*Richards, Mukarovsky, Langer, Barthes, Eco, Morris* etc.), care studiază formele artei ca fapte de comunicare compuse din ansambluri de coduri ce pot fi încadrate într-un sistem formalizat; *teoria informației*, respectiv *estetica informațională* (*Max Bense, Birkhoff, Pius Servien* ș.a.), care, uzînd de noțiunile „informație" și „mesaj" a izbutit să aducă anumite precizări referitoare la natura mesajului și limbajului artistic, la mecanismul de comunicare și receptare estetică. În suita acestor practici de cercetare, se detașează metodele de esență *structuralistă* (*F. de Saussure, Cl. Lévi-Strauss, P. Francastel* ș.a.), care, preocupați cu investigarea stărilor „pure", intrinseci operei de artă, neglijează deliberat raportările ei extrinseci cu realitatea socială și culturală determinantă.

Realizările însemnate dobîndite prin folosirea tehnicilor structuraliste, ca și a celorlalte amintite sau nu aici, se umbresc în neputința de a surprinde trăsăturile generale, cu caracter de valabilitate legică pentru toate zonele esteticului.

Lărgirea registrului metodologic și înnoirea instrumentarului de investigație, consecințe firești ale amplificării domeniului analizat și a raporturilor cu celelalte științe, trebuie să ducă la consolidarea sistemului unitar, coerent de cercetare estetică și nu spre fărîmițarea și „atomizarea" lui. Succesele reale obținute de examenul științific aplicat nu justifică pretenția acestor metode de a se insinua în singurele posibilități de apreciere modernă a valorilor estetice, repudiind căile de cunoaștere generale, tradiționale ce conduc către evaluarea de tip calitativ, global a produselor estetice. Șansa acestora de

Scanned with OKEN Scanner

a deveni eficiente, înregistrînd rezultate cît mai concludente, rezidă în integrarea lor într-o perspectivă filosofică cuprinzătoare, luminată de un ideal umanist. Experienţa arată că, spre intimitatea valorilor estetice, spre esenţa artei mai ales, se poate ajunge numai prin acţiunea *combinată a cercetărilor aplicat-cantitative şi a celor calitativ-generalizatoare*, prin folosirea concomitentă a căilor de evaluare raţională şi de apreciere afectivă. Se ştie, nu numai activitatea de creaţie presupune gust, talent, cultură, sensibilitate, ci şi operaţia de însuşire a ei, şi ca atare, orice tendinţă de matematizare excesivă, de utilizare unilaterală a calculului numeric în analiza estetică, duce la sărăcirea universului emoţional, la schematizarea celor mai delicate şi complexe alcătuiri ale spiritului omensc, care sînt arta şi înfăptuirile estetice. Exagerînd, G. *Călinescu* spunea cu ironie că „metodele acestea „exacte" sînt ieşite din disperarea oamenilor fără sensibilitate artistică".

Pe lîngă valoarea teoretico-metodologică noţiunile, categoriile şi legile esteticii au şi o funcţie cu aspect *normativ*, funcţie ce a suscitat aprinse controverse, fiind ori acceptată necondiţionat ori repudiată vehement. În fond, caracterul normativ al esteticii se impune ca rezultat al capacităţii ei de a teoretiza şi generaliza trăsăturile specifice, proprii acestui grup de fenomene reale, oferind concluzii cu rază de valabilitate pentru întreaga activitate de ordin estetic. Este cunoscut că, deşi se află într-un proces continuu de înnoire şi perfecţionare, universul estetic dispune de anumite *constante, invarianţi*, care comportă un anumit grad de unitate şi stabilitate. Or, prin cercetarea experienţei anterioare, prin detaşarea coordonatelor fundamentale care au orientat creaţia în diverse epoci istorice, se obţine tocmai această gamă de parametri de care se poate servi practica artistică prezentă şi viitoare. Ştiinţa esteticii nu îşi propune să instituie un *cod* rigid de norme şi reguli, pretinse ca universal-valabile, de a căror respectare ar depinde orice reuşită artistică. Ea urmăreşte doar să pună la îndemîna creatorilor şi beneficiarilor artei un ansamblu de legităţi desprinse din practica estetică care, fără să poată înlocui talentul, îl ajută pe artist să se orienteze în problemele fundamentale ale creaţiei, îi facilitează înţelegerea epocii în care trăieşte, limpezindu-i ţelurile şi menirea artei sale.

Răspunzînd nevoii imperioase a spiritului uman de producere, cunoaştere şi reflecţie asupra valorior estetice, estetica urmăreşte să ofere o concepţie unitară asupra artei şi frumosului, o explicaţie ştiinţifică asupra tuturor determinărilor şi trăirilor estetice.

Ca ştiinţă socială militantă, implicată acut în dezbaterea de idei din lumea contemporană, estetica îşi asumă îndatoriri de mare responsabilitate, care o cinstesc, dar o şi obligă. Sub raport *explicativ-formativ*, ea este chemată să contribuie substanţial la apropierea

Scanned with OKEN Scanner

creației de viața oamenilor, prin ridicarea necontenită a nivelului lor de înțelegere, prin promovarea și orientarea valorilor autentice. Estetica este preocupată, de asemenea, de formarea gusturilor și idealurilor înaintate, de educarea maselor în spiritul dragostei de artă și frumos, al cultivării unor sentimente care să înfrumusețeze viața de fiecare zi a poporului nostru. Necesară deopotrivă pentru elevarea spirituală a publicului larg, pentru orientarea creatorilor, ca și pentru înarmarea general filosofică a teoreticienilor artei, științei estetice i se prefigurează o neistovită înaintare către noi și mari împliniri.

Addenda :

„Adevărul, spunea Marx, nu include numai rezultatul, ci și calea care duce spre el. Cercetarea adevărului trebuie să fie ea însăși adevărată și adevărata cercetare este adevărul în desfășurare, ale cărui verigi împrăștiate se înlănțuie în rezultat" *(Marx-Engels*, Opere, vol. 1, E.S.P.L.P., București, 1957, p. 8).

„Istoria culturii universale relevă că știința esteticii — ca parte componentă a gîndirii și vieții sociale — nu poate sta deoparte de eforturile omenirii pentru progres și civilizație, nu poate rămîne indiferentă la marile probleme ale epocii, la aspirațiile spre pace și prietenie între națiuni. Numai în strînsă legătură cu viața, cu lupta și frămîntările popoarelor, estetica poate avea o utilitate socială tot mai mare, poate deveni un factor important în mersul înainte al omenirii" *(Nicolae Ceaușescu*, România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate, vol. 7, Ed. politică, București, 1973, p. 616).

„Prin metodă înțeleg reguli sigure și ușoare, grație cărora cine le va fi observat cu exactitate nu va lua niciodată ceva fals drept adevărat și va ajunge, cruțîndu-și puterile minții și mărindu-și progresiv știința, la cunoașterea adevărată a tuturor acelora de care va fi capabil" *(René Descartes*, Discurs asupra metodei).

„Estetica științifică nu stabilește legi pentru artă. Ea se străduiește numai, cu modestie, să înțeleagă acele legi după care se desfășoară dezvoltarea istorică a artei" *(G. V. Plehanov*, Arta și viața socială. Scrisori fără adresă, Ed. Cartea Rusă, București, 1957, p. 147).

Chestionar :

- În ce constă importanța și specificul metodologiei esteticii ?
- Prezentați cele mai cunoscute metode de investigație estetică și analizați raporturile dintre ele.
- Relevați aportul materialismului dialectic și istoric în fundamentarea științifică a metodologiei esteticii.

Relațiile esteticii cu alte științe

Definirea obiectului propriu de cercetare și a ariei problematice, descoperirea legilor și legităților specifice, ca și precizarea metodologiei particulare de investigație, i-au adus esteticii generale o tot mai

Scanned with OKEN Scanner

largă recunoaștere și acceptarea cvasiunanimă în constelația științelor moderne. Emanciparea și diferențierea sa, reclamate de cerințele studierii concrete, aprofundate a anumitor aspecte ale realității, de nevoia unor cunoștințe deosebite asupra ei, au fost, însă, consecvent însoțite de amplificarea firească a raporturilor esteticii cu celelalte științe (mai mult sau mai puțin apropiate de profilul său), de consolidarea legăturilor sale cu ansamblul cunoașterii umane. Situată la intersecția *viziunilor filosofice generalizatoare și a analizelor literar-artistice aplicate*, la granița dintre rigoarea preciziei științifice și mobilitatea expresiei poetice, estetica — strălucită biruință a spiritului de sinteză — și-a menținut și intensificat contactul activ cu alte domenii, dezvoltîndu-se și autonomizîndu-se necontenit. „Anumite sinteze, cum este și estetica, spunea *Pius Servien* (1903—1959) nu sînt posibile decît la aceste temperaturi înalte ; altminteri, ele ar fi doar ca acei falși aburi auriți care se răceau în recipientele dezamăgiților alchimiști". Învinuirile ce i s-au adus, de a fi prea „poetică" pentru savanți și teoreticieni, și prea rece, calculată pentru creatorii valorilor estetice, au fost depășite prin realizarea aprecierilor globale, în care s-au contopit diversele perspective gnoseologice.

Deosebit de ample și adînci sînt relațiile esteticii cu *filosofia*, datorate atît faptului că vreme îndelungată ideile estetice mai importante au apărut în cadrul diferitelor sisteme de gîndire filosofică, evoluînd odată cu ele, cît și faptului că orice considerație estetică generalizantă implică axiomatic raportarea la o anumită concepție despre lume. „O Estetică în afara oricări concepții filosofice generale, spunea *Croce* (1866—1952), e imposibil de realizat". Plasarea esteticii sub orizontul cugetării filosofice este imperios cerută chiar de substanța fenomenului artistic asupra căruia acționează în principal estetica, obiect ce declanșează și favorizează meditații cuprinzătoare asupra destinului uman, trimițînd obligatoriu spre largi deschideri reflexiv-interpretative. Respingînd tentativele de izolare și „defilosofare" a esteticii, ca și încercările de reducere a ei la simpla ilustrare a unor teze filosofice, estetica marxistă își mărturisește deschis apartenența la modul de a gîndi și acționa al materialismului dialectic și istoric, „chintesența spirituală" a culturii și conștiinței contemporane. Prin această aderiune sînt relevate temeiurile teoretico-metodologice și bazele științifice ale disciplinei noastre, precum și imperativele situării ei pe o poziție progresistă, militantă, partinică — consecință directă a extinderii partinității ideologice la întreaga sferă a confruntărilor actuale de idei. Avînd un suport filosofic științific, generalizînd la nivelul ansamblului artei și al domeniului estetic, disciplina noastră este deopotrivă *științifică* și *filosofică*, atribute pe care le promovează programatic, deliberat.

Scanned with OKEN Scanner

Conexiunile dintre artă și estetică, dintre practica artistică și generalizarea ei teoretico-filosofică, obligă cercetarea estetică la multiple raporturi necesare, reciproc stimulative, cu științele consacrate studierii specializate a activității artistice desfășurată pe diverse planuri.

Contactul cu experiența artei este mult facilitat de *critica literar-artistică* preocupată de aprecierea, promovarea, orientarea, valorificarea și ierarhizarea operelor de artă. La rîndul său, *istoria artelor*, care analizează geneza, condițiile de existență în timp și spațiu a fenomenului artistic național și universal, filiația curentelor și stilurilor, viața și personalitatea autorilor etc., oferă un bogat material pentru teoretizarea estetică și, implicit, pentru dezvoltarea ei. *Teoria artei și literaturii*, menită a examina trăsăturile, principiile și categoriile operante la nivelul fiecărei arte, furnizează esteticii generale un imens fond de idei și opinii privitoare la natura producerii și receptării operei, a structurii ei specifice.

Raporturile de intimă conlucrare a esteticii cu aceste discipline au un caracter de complementaritate, de reciprocă susținere în efortul comun de pătrundere și explicare a esenței artei. Pentru elaborarea concluziilor cu valoare de principiu, evitînd eșuările în abstract și împotmolirile în aspecte nesemnificative — generalizarea estetică folosește rezultatele dobîndite de aceste științe, ține cont de realizările obținute din studierea tuturor formelor de atitudine estetică. La rîndul său, cercetătorul aplecat asupra diverselor sectoare concrete ale artei, recurge cu folos la orientările luminatoare ale gîndirii estetice, își proiectează activitatea pe fondul deschiderilor atotcuprinzătoare de natură estetico-filosofică. În numeroase cazuri, însă, raporturile firești dintre estetica generală și esteticile particulare sînt tulburate, fie în direcția supralicitării importanței analizelor aplicate, fie în sensul ignorării aportului adus de aceste cercetări, exagerîndu-se rolul diriguitor, orientativ al esteticii filosofice. Se uită adesea că fragmentările impuse de nevoia sondării în adîncime incumbă viziunea unitară, sinteza generalizatoare asupra întregului domeniu de fenomene estetice; cu cît se înmulțesc cercetările speciale, aprofundările concrete, cu atît se accentuează cerința stăpînirii și interpretării materialului obținut, crește efortul de a-l cuprinde în totalitatea conexiunilor lui. Tocmai de aceea, tendințele de a concepe existența esteticilor particulare în afara și independent de estetica filosofică rămîn deficitare pe planul integrărilor sintetice, fiind lipsite de capacitatea semnificațiilor teoretice. Estetica literară, muzicală, teatrală, cinematografică sau a artelor plastice, estetica vieții cotidiene, industrială etc., ca și analizele efectuate în diverse domenii ale esteticului prin prisma unor deziderate restrînse devin fructuoase pe măsură ce descoperirile lor se însumează cuceririlor la nivelul tuturor artelor și activităților estetice, sînt călăuzite de o concepție ideologică consecvent științifică, revoluționară.

Scanned with OKEN Scanner

Spre deosebire de filosofie, care cercetează legile cele mai generale ale naturii, societății și conștiinței umane, oferind o imagine globală asupra lumii, estetica studiază legitățile cu caracter *mai restrîns* care acționează în perimetrul atitudinii estetice, dar a căror sferă de valabilitate este *mai întinsă* decît a legilor specifice domeniilor artei și esteticului extraartistic. Prelungită, triada individual-particular-general, existentă la nivelul *criticii — istoriei* literar-artistice și *esteticii* se preschimbă într-una superioară exprimată de relația: *științele particulare* despre artă, adesea denumite „estetici" ale ramurilor artistice respective, ca și esteticile în plan metodologic „speciale"; *estetica generală*, ca expresie teoretizată a legităților comune, proprii domeniului estetic; și *filosofia* — care privește lumea ca totalitate a determinărilor existențiale.

O colaborare strînsă, cu efect salutar pentru ambele discipline, ființează între estetică și *sociologia artei*, chemată a studia condiționările sociale ale apariției și dezvoltării artei, înrîuririle pe care ea le exercită asupra societății.

Ca disciplină teoretică ce abordează fenomenul creației artistice din perspectiva totalității valorilor umane, *filozofia culturii* contribuie substanțial la operația de definire și încadrare a esteticului în contextul sociocultural general. De un real folos s-au dovedit relațiile esteticii cu *psihologia*, pe linia descifrării mecanismelor conștiinței, cu *psihologia artei*, în vederea cunoașterii reacțiilor psihice provocate de crearea și receptarea operei de artă, cu *fiziologia*, în cercetarea procesului creației, a emoțiilor și sentimentelor estetice. Importante idei și dezlegări practice au rezultat din conlucrarea eticii cu *lingvistica*, sub aspectul examinării limbajului artistic, cu *matematica*, pentru depistarea repetabilității unor elemente de formă, cu *etica* și *pedagogia*, pe linia conjugării eforturilor în vederea educării conștiințelor în spiritul unor înalte idealuri umanitare, cu *etnografia*, pentru surprinderea coloraturii naționale a valorii estetice etc. Crește, de asemenea, nevoia colaborării esteticienilor cu *arhitecții*, în urbanistică, cu *constructorii* și designerii, în direcția încorporării de valențe estetice în produsele industriale și tehnice, cu practicienii tuturor disciplinelor care studiază forma frumoasă a obiectelor ce alcătuiesc ambianța înconjurătoare. În viitor, corelațiile esteticii cu aceste științe, ca și cu cele din zonele limitrofe, de confluență, vor cunoaște o diversificare și o dezvoltare din ce în ce mai întinse.

Conlucrarea interdisciplinară — reflex al extinderii zonei de frumusețe la nivelul întregii realități — contribuie atît la aprofundarea studierii specializate a sectorului propriu, cît și la cristalizarea viziunii unitare, atotcuprinzătoare asupra valorilor estetice.

Scanned with OKEN Scanner

Situată în categoria *științelor sociale*, *estetica* este preocupată să descopere și să stabilească relațiile necesare, cu caracter de generalitate, legice între fenomenele analizate, urmărind să descrie și să explice sub raport teoretic, determinațiile și categoriile ce definesc atitudinea și raporturile estetice, diferite forme ale conștiinței estetice, particularitățile specifice ale dezvoltării artei ca expresie specializată a însușirii sensibile a realității, conținutul și metodele de educare estetică. Specificul său, ca știință de-sine-stătătoare, constă tocmai în faptul că ea își propune să studieze trăsăturile caracteristice cu grad de valabilitate pentru întreaga sferă a cunoașterii artistice și însușirii estetice a realității, legitățile în virtutea cărora omul reflectă, contemplă și valorizează aspectele realității ce țin de organizarea estetico-artistică a lumii, de răsfrîngerea semnificațiilor lor umane printr-o filtrație ideatic-afectivă.

Addenda :

„Între filozofie și estetică este o dublă relație. Nu numai cea dintîi o orientează pe cea de-a doua, dar și aceasta din urmă poate deveni o lesnicioasă cale de acces pentru problemele filozofice. A discuta despre raportul dintre obiect și subiect, despre posibilitatea și condițiile judecării de valoare, despre natura artei, înseamnă a face filozofie și estetică în același timp" (*Mikel Dufrenne*, România literară, 28 august, 1969).

„Critica de artă care se ocupă de o singură operă, sau istoria artei care consideră o succesiune de opere, sînt atente numai la individualitatea lor. Ceea ce este general și comun tuturor manifestărilor artistice cade în sarcina altei științe și anume în aceea a esteticii, care, postulînd unitatea domeniului artistic, manifestă din primul moment caracterul ei sistematic" (*Tudor Vianu*, *Opere*, vol. 6, Ed. Minerva, București, 1976, p. 459).

„Pentru socialism și cultura sa, arhitectura, estetica tehnică și producția sa artistică, aceste consecințe ale revoluției științifice și tehnice, constituie cîmpul de acțiune al unor posibilități aproape nelimitate și pînă acum nefolosite, dar și al unor necesități ineluctabile.

Estetica este o dimensiune esențială a oricărei forțe creatoare umane și teoria ei prezintă deci o cheie pentru multe probleme ale erei tehnice" (*„Civilizația la răscruce"*, vol. colectiv, Ed. politică, București, 1970, p. 240—241).

Chestionar :

- Explicați natura obiectivă a relațiilor esteticii cu filozofia și științele despre artă.
- Care sînt modalitățile de colaborare ale esteticii cu ansamblul științelor și în ce constă importanța lor ?
- Definiți statutul esteticii ca știință socială.

Scanned with OKEN Scanner

Domenii de manifestare a esteticului

Atitudinea estetică presupune premise și parametri calitativ deosebiți, specifici fiecărui domeniu cu care omul stabilește raporturi estetice. În afara operei de artă, în care finalitatea este predominant estetică, *sfera esteticului* cuprinde natura, produsele și mediul muncii omenești, urbanistica și relațiile interumane. Categorie de cea mai largă generalitate, *esteticul* se afirmă în structurarea armonioasă, expresivă și reprezentativă a lumii, în forța de sugestie și perfecțiunea fenomenelor sale, în capacitatea de a place, de a ne încînta.

Conceptul de natură este definit fie ca experiență senzorială imediată, fie ca univers sub toate aspectele sale — de la macrostructura cosmică și microstructura atomului pînă la straturile cele mai adînci ale conștiinței. Indiferent de accepția pe care o luăm în considerație, e necesar să subliniem că valoarea estetică în domeniul naturii se constituie numai datorită apropierii ei de către subiectivitatea umană. Filosofii de orientare mistico-transcendentală *(Plotin, Sf. Augustin)* considerau că natura este frumoasă în măsura în care fenomenele ei sînt expresia spiritului divin. Idealismul lui *Kant* se reflectă și în teza asupra frumosului natural pe care îl consideră o „intenție proprie naturii", o finalitate a acesteia. Definirea frumosului natural ca un dat avînd o existență exclusiv obiectivă, în afara factorului subiectiv uman, a avut drept urmare impunerea condițiilor estetice oferite de natură ca norme prestabilite, imuabile ale creației artistice.

Structura materială a naturii conține în mod obiectiv *premise estetice* (armonii, linii, culori, proporții spațiale și raporturi de durată) pe care cercetările estetice formaliste le-au analizat ca atribute ale frumosului existent în afara omului. Premisele valorii estetice nu coincid însă cu valoarea ; existența frumosului natural implică o conștiință și mai ales o practică umană social-istorică, valorizatoare. Estetica întemeiată pe baza filosofiei materialist dialectice apreciază că valorizarea estetică presupune un raport cu o intenționalitate specifică, mediată cu deosebire prin procesul muncii, între natură, care are o existență primordială și subiectul valorificator, conștiința umană.

Odată cu apariția în procesul practicii sociale a simțurilor „*specific umane*", omul descoperă dimensiunea estetică a lumii, umanizează natura, o investește cu semnificații. În acest fel natura se socializează, „realitatea obiectivă îi apare omului în societate peste tot ca realitate umană, și deci ca realitate a propriilor sale forțe esențiale" *(K. Marx)*. Impunînd universului măsura speciei sale, omul are capacitatea de a-l asimila estetic prin prisma sensibilității și a idealului său concret-istoric.

INV. 183073

Scanned with OKEN Scanner

Esteticul în natură are un caracter eteronom, în valorificarea sa intervenind diferiți factori extraestetici. Dimensiunea psihologică a atitudinii estetice raportată la natură este dată de rezonanța simpatetică, de proiectarea sentimentelor și emoțiilor umane în procesele și fenomenele ei, de acordarea propriilor noastre ritmuri vitale la ritmurile universului natural. Astfel, apreciem un asfințit ca „melancolic" sau ne impresionează „valurile mînioase" ale mării.

O importanță deosebită în aprecierea estetică a mediului natural o are arta, deoarece deseori privim lumea cu „ochi formați la școala picturii", „capabili să distingă în ea valori plastice care altfel ar rămîne nerelevate" *(T. Vianu).*

Caz particular al esteticului în natură, *frumusețea corpului omenesc,* corespunzătoare perfecțiunii sale biologice, este totodată determinată istoric și social. Pe parcursul dezvoltării omenirii apar tipuri de frumusețe, cu valoare de ideal, la constituirea cărora își aduc contribuția factori de ordin istoric, economic și moral.

Esteticul produselor și mediului muncii omenești. Condiție fundamentală a apariției omului, munca este un fenomen social complex, domeniu de obiectivare a forțelor umane esențiale. Mărturii materiale ale civilizației omenirii, produsele muncii alcătuiesc o realitate autonomă pe care conștiința umană o reflectă și la nivelul atitudinii estetice.

Obiectul uzual, creat în conformitate cu legile frumosului se transformă în *obiect estetic,* devenind susceptibil de a declanșa emoția estetică datorită unei înalte perfecțiuni tehnice și a utilității clare. *Unitatea dintre funcție, structură și formă, la care se adaugă calitățile materialelor întrebuințate și culorile, condiționează asimilarea acestui tip de produse cu obiecte frumoase.* În acest domeniu valoarea estetică are elemente definitorii bine precizate și o funcționalitate distinctă, reglată de criterii extraestetice. În măsura în care reprezintă spiritualitatea unei anumite epoci, trecerea timpului le anulează utilitatea practică și le consacră, prin selecție, ca obiecte de muzeu, primordial estetice.

Raportul dintre real, funcțional și ideal, dintre util și frumos a evoluat în mod diferit pe parcursul istoriei civilizației și al gîndirii estetice. *Socrate* (469 — 399 î.e.n.) în Antichitate, reducea frumosul la util, arătînd că „toate lucrurile care servesc oamenilor sînt deopotrivă frumoase și bune în măsura în care ele pot fi bine folosite". În secolul al XVII-lea, *Kant* considerînd că frumosul declanșează o plăcere dezinteresată, îl opune utilului. Esteticianul englez *John Ruskin* (1819—1900) și poetul *William Morris* (1834 — 1896) deși considerau că arta și industria se află într-o opoziție ireductibilă și că utilul exclude esteticul, ca reprezentanți de seamă ai mișcării „Arts and Crafts" (Arte și Meserii), apărută la Londra în 1861 cu scopul „reabilitării estetice a monstruozității produselor industriale", fundamentează *doctrina funcționalistă,* încercînd să rezolve practic, la nivel artizanal, relațiile dintre materiale, tehnică și formă.

Scanned with OKEN Scanner

Secolul nostru, caracterizat prin uriașul progres al științei și tehnicii, cunoaște o dezvoltare accelerată a produselor industriale. Pentru a defini locul acestora în sfera esteticului, este necesar să subliniem deosebirile dintre ele și opera de artă sau produsele artizanului. Avînd ca finalitate imediată utilul, *obiectul industrial* este rezultatul unor forțe mecanice exterioare omului, un produs de serie, dependent de materialul prelucrat, de particularitățile psiho-fiziologice ale categoriei de indivizi căreia îi este destinat, de factori de ordin economic caracterizîndu-se prin dihotomia acuzată între concepție și execuție, între creatorul prototipului și executant.

Numeroși esteticieni, teoreticieni ai artei și artiști, recunoscînd valoarea estetică a unor astfel de creații, demonstrează inexistența raportului antinomic între frumos și util. În această direcție o contribuție deosebită au avut-o artiștii „epocii 1900", care au creat și prototipuri pentru industrie, asociația profesională „Deutscher Werkbund" întemeiată în 1907 — 1908 de arhitectul *Muthesius*, constructivismul sovietic, neoplasticismul olandez, Școala Brauhaus, marele arhitect și urbanist francez *Le Corbusier* (1887 — 1968), pictorul *Fernand Léger* (1881 — 1915) ș.a. Trăsăturile *stilului industrial*, determinate de conținutul tehnico-științific, se interferează cu *stilul artistic* care receptează la rîndul său noul univers al formelor industriale, omologînd *stilul epocii contemporane*. Astfel, *Pierre Francastel* (1900 — 1970) spunea că „gustul formelor învăluitoare și al suprafețelor palpabile a apărut la unii artiști ca *Laurens*, *Brâncuși* sau *Lipschitz*, înaintea lucrărilor făcute de ingineri în domeniul aerodinamicii".

Recunoașterea esteticului industrial a deschis un nou capitol în știința esteticii generale, cu legi și categorii precise — *estetica industrială* —, a consacrat o nouă preocupare — *industrial design*-ul — și o nouă profesiune. În domeniul de cercetare al esteticii industriale se înscriu: produsele industriei constructoare de mașini, produsele industriei bunurilor de consum, produsele vestimentare, mijloacele de comunicație și de transport, locul și ambianța muncii.

Structura și *forma vehiculelor, mașinilor-unelte, utilajelor* este condiționată direct de factorul tehnico-funcțional, culoarea manifestînd o detașare mai scăzută. *Frumusețea produselor de uz casnic, deosebit de variate* ca funcționalitate, este dependentă de asigurarea satisfacerii cerințelor umane, a unui nivel corespunzător de civilizație și confort. Independența valorii estetice de cea strict funcțională apare mai evidentă în stabilirea calității *producției vestimentare*, exprimîndu-se în marea diversitate a modelelor, a liniilor, culorilor și materialelor. În aprecierea acestui tip de produse factorul estetic apare însoțit și condiționat de o componentă *morală* care reflectă o anumită mentalitate determinată social-istoric. *Mediul ambiental* în care se desfășoară procesul muncii cuprinde ca elemente specifice, definitorii pentru aprecierea valorii estetice, cadrul arhitectural, cadrul cromatic și fonic, condițiile de lumină și temperatură.

Scanned with OKEN Scanner

În concordanță cu progresul tehnic, în *arhitectura industrială* apar soluții constructive noi, armonioase, circumscrise cadrului natural cu care se compun și pe care îl modifică. Frumusețea arhitecturii industriale l-a determinat pe esteticianul francez *Michel Ragon* să compare uzina cu palatele Renașterii și barajele hidrocentralelor cu Coliseumul. Componenta estetică a ambianței muncii se amplifică și se diversifică atît printr-o dispoziție variată, rațională și suplă a mașinilor-unelte în hala industrială, cît și printr-o compoziție cromatică armonioasă. Umanizarea locului de muncă prin ridicarea gradului de confort asigură includerea valorilor estetice în procesul muncii și, prin aceasta, existența unor importante valențe social-educative.

În societatea socialistă, în care munca are înalta menire de a asigura bunăstarea materială și spirituală a întregului popor, valoarea estetică este considerată o condiție a calității întregii producții industriale. Importanța aspectului estetic al calității rezidă în cerințele umanismului socialist, printre care înfrumusețarea muncii omenești are o importanță deosebită. Statul socialist creează pe plan național, printr-o planificare judicioasă și de perspectivă, cadrul prielnic implicării frumosului în procesul, ambianța și produsele muncii.

Valoarea estetică a urbanismului. Pentru a-și asigura condițiile de locuit, de desfășurare a vieții și activității, omul își creează un cadru artificial, în care investește „cea mai frumoasă formă a gîndirii" *(Platon)* — orașul.

Urbanismul are rolul de a ordona și clarifica raporturile dintre activitățile umane, de a le conferi sens în interiorul unei așezări. Configurația unui oraș depinde de programul social al fiecărei structuri istorice ; cetatea antică, orașele fortificate ale evului de mijloc, orașul modern înțeles ca unitate teritorială dinamică, reflectă în sistemul de organizare, în genurile de arhitectură și în tectonica clădirilor, nivelul de cultură și civilizație al oamenilor, valorile materiale ale societății, precum și aspirațiile spirituale. În teza de urbanism denumită „orașul radios", *Le Corbusier* formulează principiile fundamentale ale urbanismului modern, care trebuie să țină seama de condițiile de locuit, de muncă, de odihnă și de circulație și care nu admite decît o singură măsură : umanul.

Premisele esteticului în domeniul urbanismului constau în primul rînd în corespondența dintre funcție și formă, în cadrul rațional al rezolvărilor de ordin utilitar, tehnic-constructiv și economic.

Funcțiile urbanismului sînt exprimate în modul cel mai direct de *specializarea spațiilor urbane* (publice, comerciale, rezidențiale, de odihnă), de distribuția și compoziția acestora. Între unitățile spațiale — în contextul cărora volumele arhitectonice și elementele decorative trebuie să se înscrie logic, consonant — se stabilesc sisteme de relații cu trăsături estetice specifice, obiective, cum ar fi *succesiunea,*

Scanned with OKEN Scanner

alternanța, ritmul, dinamismul, contrastele și accentele, echilibrul, dimensiunile, proporțiile. Într-o ambianță urbanistică unitară dimensiunea estetică cuprinde și alte elemente care se asociază cu capacitatea semnificativă a spațiului. Astfel, vitrinele orașului, formulele de publicitate și de reclamă, iluminatul artificial, „mobilierul urban" (ceasurile publice, băncile, chioșcurile), circulația, aspectul plastic al spațiilor verzi, ambianța sonoră, imaginea omului în mișcare, înscrierea armonioasă a orașului în mediul natural, valorificarea specificului național, forța de asimilare a artei plastice monumentale, completează panorama orașului solicitînd, alături de rigoarea funcționalului, și o atitudine estetică.

Subiectul percepe expresivitatea estetică a coordonatelor urbanismului simultan, atît la nivelul unui complex de senzații vizuale, auditive, olfactive și tactile, cît și prin prisma idealului de frumos. Determinînd o stare psihică favorabilă, rezolvarea la scară umană, în timp, a problemelor de urbanism declanșează, ca spectacol specific, emoția estetică.

Programul Partidului Comunist Român definește ansamblul problemelor urbanisticii românești în funcție de necesitatea dezvoltării unor orașe și centre rurale moderne, cu o arhitectură care „trebuie să îmbine utilul cu frumosul, să promoveze folosirea stilului românesc, a specificului propriu, asigurînd, totodată, o utilitate și eficiență economică maximă".

Esteticul în sfera relațiilor interumane. În ansamblul relațiilor sociale *raporturile dintre oameni și modelele de comportament* evoluează istoric, au un conținut obiectiv, valoare economică, politică, etică, dar și expresivitate estetică. Gîndurile, sentimentele, voința și faptele există doar în măsura în care „se exprimă".

Omul își proiectează propria esență în conglomeratul faptelor și acțiunilor obișnuite care dobîndesc valențe estetice atunci cînd depășesc reacțiile biologice, sînt exemplare tipice, au un conținut bogat în semnificații, afirmat într-o modalitate unică. Totodată, relațiile sociale au capacitatea de a fi asimilate estetic în măsura în care întruchipează plenitudinea vieții, capacitatea creatoare a omului, dinamismul și armonia existenței colective.

Cadrul estetic al relațiilor interumane se exprimă în *regulile de politețe* care armonizează structura intimă a personalității umane cu formele exterioare de comportare, raportîndu-le la structura socio-culturală a unei anumite epoci. Există anumite tipuri de relații sociale cum sînt *tovărășia* și *prietenia* care constituie sursa unor puternice sentimente estetice.

Aprecierea estetică a relațiilor sociale se obiectivează prin apelul la unele categorii estetice, cum ar fi frumosul, sublimul, tragicul,

Scanned with OKEN Scanner

sau eticoestetice, dintre care se detaşează cu o funcţionalitate mai bine precizată binele şi eroicul. Interferenţa dintre etic şi estetic acţionează în dublu sens, o faptă omenească fiind deseori desemnată ca frumoasă, iar o operă de artă caracterizată ca bună.

Atitudinea estetică raportată la mişcările sociale are uneori un pregnant caracter de clasă. După cum sublinia *K. Marx* (1818—1883) în lucrarea „Luptele de clasă în Franţa", burghezia consideră că revoluţia din februarie 1848 „a fost revoluţia *ced mai frumoasă*, revoluţia simpatiei generale, pentru că antagonismele care se manifestau într-însa împotriva regalităţii erau încă nedezvoltate, dormitau liniştite, unele lîngă altele, pentru că lupta socială care forma fondul lor dobîndise abia o existenţă nebuloasă, existenţa frazei, a cuvîntului" iar revoluţia din iunie este „revoluţia *urîtă*, respingătoare, pentru că în locul frazei a trecut realitatea, pentru că republica a scos la lumină capul însuşi al monstrului, smulgîndu-i coroana care-l ocrotea şi-l ascundea".

Comunitatea de interese şi aspiraţii a oamenilor în cadrul societăţii socialiste, lipsa de exploatare, participarea conştientă şi directă la edificarea unei vieţi noi, asigură promovarea unor raporturi umane tipice, cu un înalt conţinut umanist. Adoptat la Congresul al XI-lea al P.C.R., Codul eticii şi echităţii socialiste a devenit un „îndrumar de conduită în societate al comuniştilor, al tineretului revoluţionar, al tuturor oamenilor muncii din patria noastră", avînd o însemnată valoare politică şi morală, dar şi un bogat conţinut estetic.

În societatea socialistă relaţiile dintre oameni sînt precumpănitor frumoase, cultivă prietenia şi sacrificiul pentru binele colectivităţii, promovează eroicul şi sublimul.

Selectate din procesul vieţii şi muncii faptele obişnuite, dar cu semnificaţii adînci, au fost organizate în *ceremonii* cu funcţii estetice precise sau încadrate în *festivităţi sociale* cu caracter convenţional. Ca formă exterioară ceremoniile sociale se apropie de artă dar, spre deosebire de aceasta, sînt realizate cu elementele concrete ale vieţii cotidiene. Exprimînd ceea ce este esenţial în sfera relaţiilor interumane, ele au o stabilitate relativă şi însoţesc momente înregistrate ca importante de către conştiinţa individuală şi colectivă: naşterea, căsătoria, munca, Anul Nou. Lor li se adaugă marile manifestaţii de masă cum ar fi demonstraţiile sportive sau parăzile. Sfera ceremoniilor are însă şi capacitatea de a se amplifica prin apariţia unor momente festive noi, legate de un anumit conţinut concret-istoric. Societatea socialistă aflată în plin proces constructiv se îmbogăţeşte în planul spiritualului şi prin apariţia unor sărbători specifice cum sînt „Ziua Recoltei", „Ziua Tineretului", „Sărbătorirea majoratului". Participăm cu toţii la ample aniversări închinate Unirii, cuceririi Independenţei de stat, Răscoalelor ţărăneşti din 1907, Eliberării, evenimente care

Scanned with OKEN Scanner

s-au înscris în memoria noastră ca trepte înălțătoare ale înfăptuirii prezentului.

În concluzie, putem sublinia că geneza valorilor estetice reprezintă un proces neîntrerupt, care face posibilă estetizarea la toate nivelele vieții. Natura, produsele activității umane, munca și ambianța care îi este proprie, urbanismul și relațiile interumane constituie un vast teritoriu estetic în care omul acționează obiectivîndu-și capacitatea de a crea și însuși frumosul. Dezvoltarea dimensiunii estetice a vieții și muncii asigură transformarea valorilor estetice din proiecte ideale și aspirații în realizări concrete, în fapte de civilizație.

Addenda :

„Natura este îndeobște resimțită frumoasă din motive care n-au în ele nimic estetic, din pricina puterii ei de a ne odihni și întări organic, din pricina liniștii pe care o opune zbuciumului societății și civilizației, din pricina sentimentului religios pe care spectacolul ei este în stare să-l trezească sau din aceea a valorilor morale pe care sîntem înclinați să i le atribuim. Dacă totuși, uneori, frumusețea naturii păstrează pentru noi un caracter estetic, împrejurarea nu se explică decît prin faptul că o asimilăm cu arta" *(Tudor Vianu*, Estetica, Ed. pentru Literatură, București, 1968, p. 15).

„Tehnica a lărgit cîmpul poeziei. Ea n-a acoperit orizonturile, n-a ucis spațiile și n-a închis poeții în Bastilia. Prin precizia instrumentelor de măsură, ea a deschis în mod fantastic spațiile în fața noastră — și prin urmare, visul : lunile stelare și adîncurile vertiginoase ale vieții pe planeta noastră. Visul, poezia, țîșnesc în fiecare minut din acest progres tehnic" (*Le Corbusier*, Manière de penser l'urbanisme, Editions Gonthier, Genève, 1963, p. 18).

Chestionar :

- Explicați în ce constă specificul esteticului în natură, în domeniul produselor și ambianței muncii, în urbanism și în sfera relațiilor interumane.
- Prezentați pe scurt evoluția istorică a raportului dintre util și frumos, din Antichitate și pînă în zilele noastre.
- Subliniați necesitatea obiectivă a implicării esteticului în realitatea societății noastre socialiste.

Scanned with OKEN Scanner

II. VALOAREA, ATITUDINEA, IDEALUL ŞI GUSTUL ESTETIC

Valoarea estetică

Condiţia primordială a întregii existenţe sociale rezidă în activitatea specific omenească de creare, cunoaştere şi receptare a valorilor materiale şi spirituale. Formă supremă de *obiectivare a esenţei umane*, actul producerii şi transmiterii valorilor marchează împlinirea deplină a forţelor demiurgice ale omului, realizarea posibilităţilor sale mereu sporite de stăpînire şi transformare a naturii. Valorile măsoară nivelele de civilizaţie ale societăţii, dimensionează capacităţile creatoare ale omului, dau sens şi finalitate acţiunilor sale, întrupînd în *realitatea practică* scopurile, intenţiile, proiectele, dorinţele şi idealurile prezente în orice tip de *atitudine umană*. Fiinţă cugetătoare, omul trăieşte, se formează şi se afirmă într-un climat de valori, oferind umanităţii rodul energiilor sale fizice şi intelectuale preschimbate şi concretizate în diverse forme valorice. „Dacă vrei să te bucuri de propria ta valoare, spunea *Goethe*, atunci conferă o valoare lumii".

Geneza şi natura valorii. Valorile îşi au sorgintea în procesul muncii („munca, arăta *Marx*, e substanţa şi măsura imanentă a valorilor"), în acţiunea social-istorică de umanizare a mediului înconjurător şi de procurare a celor necesare traiului. Adăugînd *calităţilor primare* (mecanice, fizice, chimice, biologice) ale *lucrurilor* existente obiectiv, concret, neutru, o parte tot mai însemnată de creativitate, omul a reuşit să-şi făurească un cadru existenţial nou, populat de *bunuri* înnobilate cu *însuşiri suplimentare*, de largă semnificaţie, purtătoare de *valori* capabile să satisfacă cerinţele comunităţii umane, să asigure mersul ascendent, progresist al societăţii. Existenţa valorii este, astfel, condiţionată de prezenţa *concomitentă a obiectului*, cu suma însuşirilor ce-i aparţin intrinsec, şi a *subiectului în stare să le preţuiască*, folosindu-le potrivit multiplelor sale nevoi. Ştiinţa valorilor, *axiologia* (termen compus din cuvintele greceşti *axios* — a aprecia, demn de stimă, valoros şi *logos* — ştiinţă, teorie, a insistat

Scanned with OKEN Scanner

asupra naturii particulare a realității axiologice provenită din *contactul activ* al subiectului valorizator cu obiectul valorizat. Fenomene relaționale, valorile nu există *în sine* și nici *pentru sine*, nereducîndu-se, ca atare, nici la substanțialitatea ontologică a lumii sensibile, nici la idealitatea trăirilor subiective, ci ființează ca unitate a amîndurora, ca simbioză dialectică a *ceva prețuit de către cineva apt să poată aprecia*. Esența referențială a valorii se distinge atît pe planul valorificării elementelor naturale preumane, cît și în sfera estimării bunurilor create de mîna și mintea omului. Valorile reprezintă, așadar, sinteze sublimate a calităților și însușirilor subiectului uman răsfrînte asupra lucrurilor și bunurilor cu care se află în permanente raporturi pe temeiurile furnizate de proprietățile caracteristice de care dispun obiectele și fenomenele însăși. Cum preciza *Marx*, valorile apar ca „materializare a forțelor subiective ale esenței umane; în ele subiectivitatea s-a transformat în obiectivitate".

Specificul valorii estetice. Situată în prelungirea atributelor centrale ale axiologicului, valoarea estetică, rezultantă elevată a spiritului de creație, dobîndește valențe superioare în capacitatea de a *semnifica*, de a releva o ipostază aparte a realului, investit cu puteri amplificate de sugerare și pătrundere către „tîlcurile" adînci ale lumii. Concepută în contextul celorlalte valori îndreptate spre generalizare și detașare a esențelor abstracte, valoarea estetică vizează faptul particular cu relațiile și realitățile lui, cu formele și conținutul său. *Frumusețea*, materializarea de valori estetice, este întotdeauna concretă și individuală, unică și irepetabilă, avînd consubstanțiale sensul și semnul, aparența și esența, ideea și expresia. Ea se ivește din *contopirea organică a maximei concreteți cu maxima generalitate semnificativă*, fiind o „aparență cu sens", o individualitate încărcată de iradiațiile abstractului. În fond, această polaritate exprimă dubla apartenență a valorii, la ordinea lucrurilor obiective, independente de conștiință și la ordinea subiectivității tributare forței de creație și receptivitate umană. Cîtimea de gîndire, imaginație și sensibilitate încorporate în realizări artistice este infinit mai greu de evaluat decît în alte sectoare, deoarece, împreună cu înfățișarea lumii reale, în valoarea estetică se reflectă aptitudinile creatorului, talentul său. *Judecata de valoare* — singurul etalon de măsurare axiologică —, cu tot efortul spre rigoare, spre un sistem de parametri obiectivi, lasă suficiente posibilități de manifestare a subiectivității celui care gustă plăcerea artistică. În acest perimetru de aproximări, aprobative sau dezaprobative, de apropieri, sub unghiuri diferite, de substanța intimă a artei, intervin, alături de dificultățile ridicate de structura polivalentă a obiectului estetic, elemente ce țin de individualitatea receptorului, de gustul, cultura și ideologia sa. Validarea axiologică a *judecății estetice* este asigurată de fermitatea și obiectivitatea cri-

Scanned with OKEN Scanner

teriilor apreciative, de poziția umanistă înaintată a destinatarilor frumosului.

Valoarea estetică și valoarea artistică. Valoarea *estetică* apare ca rezultat al procesului de însușire practic-spirituală a lumii, cuprinzînd deopotrivă natura, viața socială și arta, în timp ce valoarea *artistică* se referă exclusiv la universul artei, plăsmuit și realizat de fantezia creatoare a omului. În consecință, *valorizarea* estetică se extinde și asupra obiectelor și fenomenelor extraartistice, pe cînd valorizarea artistică privește doar produsele făurite special și accentuat după „legile frumosului", avînd ca punct de plecare natura, omul, relațiile interumane. Mai departe : dacă în cazul valorii estetice elementele de expresivitate — convenționale —, forța de sugestie, caracterul simbolic se obțin cu ajutorul tuturor mijloacelor pe care le oferă realitățile date în ansamblul funcțiilor pe care le îndeplinesc, în situația valorii artistice întregul arsenal de atribute caracteristice aparțin unui obiect, specific și „specializat" — opera de artă —, anume creat în acest scop. Valorizarea estetică utilizează cu importanță egală *criterii estetice și extraestetice,* în vreme ce pentru aprecierea artei se recurge, cu deosebire, la *criteriile estetice.* Cunoașterea acestor deosebiri, de unde nevoia unor considerații diferite asupra lor, poate feri judecata valorizatoare de aprecieri nefondate și extrapolări păgubitoare, de eclectismul analizelor fără criterii directoare și suport axiologic.

Clasificarea valorilor. Registrul valorilor cuprinde practic întreaga existență, ceea ce impune clasificarea lor cît mai riguroasă. Criteriile și perspectivele de selectare, ordonare și ierarhizare axiologică au evoluat în timp și spațiu, disputîndu-și întîietatea, completîndu-se ori negîndu-se reciproc. Departajarea generală în valori *materiale* și *spirituale,* lesne de constatat și aproape unanim acceptată la nivelul zonelor de manifestare, a suscitat îndelungi dispute și contestări pe planul relațiilor și influențelor dintre ele. Numeroase școli și orientări de proveniență idealistă și-au istovit argumentele în a susține că valorile emană de la un subiect transcendental (fenomenologia), că simbolizează libertatea absolută (existențialismul), că provin din trăiri refulate, atemporale (psihanaliza), sau că indică un „comportament preferențial", o atitudine specială etc. Replica viziunilor raționaliste, îndeosebi elucidările axiologiei materialist-dialectice, au evidențiat dependența valorilor culturale de primordialitatea celor economice, sociale ca și *relativa autonomie* a valorilor culturale, inclusiv artistice. La fel de discutată s-a dovedit și clasificarea după *obiectul,* respectiv *domeniul* ființării lor, în valori politice, filosofice, științifice, etice, estetice, sub raportul corelațiilor reciproce, a faptului că deși distincte, cu individualitate și funcționalitate ireductibile, valorile formează o suită neîntreruptă de inter-

Scanned with OKEN Scanner

acțiuni și intercondiționări. *Estetismul*, bunăoară, propovăduia o detașare absolută a artei, contrapunînd-o — ca realizare și însemnătate — celorlalte valori, operație prin care „înseși valorile estetice par înjosite" *(T. Vianu)*. Estetica marxistă subliniază *unitatea* și strînsa conlucrare a tuturor valorilor, legăturile indisolubile dintre ele, fără a le ignora *specificitatea*, determinată de faptul că fiecare specie de valori răspunde unor cerințe anumite ale omului. Clasificările în valori *ideale*, cele care anticipează o realizare umană și valori *reale*, concretizări ale activității creatoare ; în valori ale *lucrurilor* și valori ale *persoanelor*, *individuale* sau *socio-culturale* ; în valori *relative* și *absolute*, *obiective* și *subiective* ; *pozitive* sau *negative* ; în valori care se adresează *rațiunii*, *sensibilității* sau *voinței* ; în valori *fundamentale* și *derivate*, alături de multe altele, sugerează totuși complexitatea axiologicului, multitudinea punctelor de referință într-o atare întreprindere dificilă. Prezenta enumerare trebuie completată cu împărțirea în *valori-mijloc* și *valori-scop*, respectiv, în valori dorite pentru serviciul ce-l pot aduce în dobîndirea altora și valori rîvnite pentru utilitatea lor intrinsecă, precum *adevărul*, *binele* și *frumosul*. Această triadă de valori *permanente*, ce se regăsesc pe parcursul întregii istorii, asigură dimensiunile fundamentale ale civilizației, coordonatele de durată ale omenirii.

Sistemul axiologic, ca ansamblu de ordonări și ierarhizări, de norme și interrelații, deși comportă unele priorități temporare, se poate alcătui numai în interiorul aceleiași clase de valori, deoarece originalitatea și ireductibilitatea valorilor nu admite superiorități de rang. Între valoare și non-valoare se cuprinde o întreagă gamă de „valori estetice mai înalte și mai joase" *(Nicolai Hartmann)*, de la strălucirea capodoperei pînă în vecinătatea eșecului. *Polaritatea* valorilor : adevărat-neadevărat ; bine-rău ; frumos-urît etc., funcționează ca un important criteriu în delimitarea valorilor autentice, reale de pseudo-valori, de impostură.

Considerentele enumerate aici pledează în favoarea cercetării unitare și diferențiate a domeniului axiologic, subliniind imensa *însemnătate* practică și teoretică a valorilor. Preocupare dintre cele mai timpurii — primele reflexii se întîlnesc în vechea filosofie chineză și indiană, dezvoltate de cugetarea greacă, de concepțiile *Evului Mediu și Renașterii* — problematica axiologică ocupă un loc central în gîndirea modernă (*Locke, Descartes, Pascal, Diderot, Leibniz, Spinoza, Kant* ș.a.) pentru a fi reluată sub raport generic, nu numai specific, în filosofia contemporană (*Lotze*, care utilizează primul termenul de *valoare* dedus din latinescul *valor — valoris*, *Școala de la Baden*, *Durkheim*, *Morris*, de structuraliști, existențialiști etc.).

În *cultura română* tratarea problemei valorilor se extinde asupra tuturor sectoarelor esențiale — economie, istorie, filosofie, sociologie, etică, estetică, critică, știință etc. — prin contribuția unor personalități precum : *Xenopol, Pârvan, Petre Andrei, L. Blaga, M. Florian, E. Lovinescu, T. Vianu, M. Ralea* ș.a. Ea se bucură

Scanned with OKEN Scanner

și astăzi de interesul axiologilor, care, pe temeiurile materialismului dialectic și istoric, îi dau o interpretare consecvent științifică, subliniindu-i determinațiile social-istorice, etnice și de clasă, corelînd-o planului *ontic* și *gnoseologic* cu care împreună definesc profilul „omului total", care *creează valori și se creează prin valori.*

Addenda :

„Valoarea nu e un atribut nici al subiectului, nici al obiectului, ci *o relație funcțională a amîndurora.* Prin urmare, în fenomenul valorii avem două elemente constitutive : subiectul și obiectul. Subiectul valorii e *persoana,* iar obiectul e *lucrul*" (*Petre Andrei, Opere sociologice,* vol. I, Ed. Academiei R. S. România, București, 1973, p. 177).

„Valoarea de *consum* o precede pe cea *estetică.* Dar, odată ce anumite obiecte au căpătat în ochii omului primitiv o valoare *estetică,* el caută să le procure numai în virtutea acestei valori, uitînd geneza ei, și chiar fără să se gîndească deloc la această geneză" (*G. V. Plehanov, Scrisori fără adresă. Arta și viața socială.* Ed. Cartea Rusă, 1957, p. 119).

„Artistul trăiește în sînul clasei sale sociale, al neamului său, al epocii sale, al omenirii în general ; el nu poate fi scos din timp și spațiu ; punct de intersecție al unor agenți diferiți, el nu este lipsit de aderențe. Valorile estetice nu trebuie, desigur, confundate cu valorile etice, sociale, naționale sau umane și artistul nu trebuie valorificat printr-însele, dar, nu e mai puțin adevărat, că el lucrează, în linie generală, pe baza unei psihologii determinate de toate aceste valori..." (*E. Lovinescu, Scrieri,* vol. 4, Ed. Minerva, 1973, p. 336.

„Există în societate o interdependență a valorilor : e greu de separat juridicul de moral, utilul de logic, religia de morală etc. Nu putem să le disociem cu forța prin abstracție, atunci cînd viața istorică le-a legat indisolubil între ele" (*Mihai Ralea, Scrieri din trecut. În literatură,* E.S.P.L.A., 1957, p. 219).

Chestionar :

- Ce sînt valorile ? Indicați geneza și natura lor.
- Prin ce se caracterizează valoarea estetică și valoarea artistică ? Care sînt criteriile de clasificare axiologică ?
- În ce constă însemnătatea valorilor și care sînt sarcinile axiologiei ?

Atitudinea estetică

În contextul vast alcătuit din însumarea diverselor tipuri de atitudini, celei estetice îi revine un loc bine definit. *Specificul ei se descoperă în predispoziția vădită a naturii umane spre relevarea as-*

Scanned with OKEN Scanner

pectelor expresive ale realității. Deși *autonomia ei relativă* față de celelalte atitudini este evidentă, disocierea lor s-a produs destul de tîrziu, din cauza persistenței în concepția gînditorilor Antichității și Evului Mediu a ideii sincretismului originar al atitudinilor. El consta tocmai în cuprinderea lor globală, nediferențiată — eticul, filozoficul, esteticul, politicul, religiosul, utilitarul generînd nu atitudini distincte, ci o atitudine totalizatoare.

Treptat, paralel cu o conturare mai precisă a profilului diferitelor domenii s-a acreditat și opinia ființării unui evantai de atitudini corespunzătoare acestora. S-a trecut astfel la o delimitare a atitudinilor între ele, fiecare dobîndind un statut independent. Utilă prin consecințele ei, această separare a deschis calea efectuării unor analize mai pertinente asupra caracterului particular al diferitelor atitudini, precum și la o mai nuanțată interpretare a modului lor de manifestare. Individualizarea nu a însemnat izolarea decisivă a atitudinilor, care au continuat în genere să fie înțelese într-un raport de interdependență și interacțiune. Nici nu se putea altfel, de vreme ce atitudinea filozofică, etică, estetică, politică, religioasă, utilitară sînt înrudite prin însăși sorgintea lor comună: personalitatea umană.

Atitudinea estetică se declanșează în urma acțiunii unor stimuli, ce poartă în ei germenii frumosului, trezind în conștiință o reacție de răspuns sensibilă și rațională. Datul estetic care naște atitudinea estetică se regăsește în natură, în relațiile interumane, în mediul ambiant, în produsul industrial etc., dar mai ales pe tărîmul artei. Unde dacă nu în artă sînt solicitate deschiderea spirituală, judecata sensibilă, valorizarea și ierarhizarea, toate componente ale atitudinii estetice?

Să facem precizarea că în artă ea se dezvăluie într-o triplă ipostază: la nivel de creator, de interpret și de receptor. Distincția apare necesară, cu sublinierea că indiferent de instanța la care se produce, atitudinea estetică solicită un înalt grad de participare subiectivă.

Orice contact cu arta presupune afirmarea unei atitudini estetice, motiv pentru care începem prin a semnala particularitățile acesteia la nivel de *contemplator*, unde se recunoaște cu precădere. Încercînd o caracterizare generală, vom semnala starea de maximă receptivitate, lipsa de prejudecată și dăruirea de care trebuie să dea dovadă consumatorul de artă. „Deschideți larg porțile sufletului, dacă vreți să ascultați glasul muzicii" exclama cu îndreptățire *Verdi*. Se cere, deci, crearea unui climat interior propice receptării, eliberat de interesele practice ale existenței cotidiene.

O atitudine estetică corespunzătoare ușurează această detașare, dînd posibilitate contemplatorului de a-și canaliza și concentra interesul în direcția unei cît mai perfecte contopiri cu obiectul estetic.

Scanned with OKEN Scanner

Fuziunea cu opera de artă se produce atît sub aspect cerebral cît și sensibil. Participarea intelectuală nu se rezumă însă la urmărirea consecvenței ideatice, prin aportul noțiunilor sau raționamentelor, așa cum se întîmplă în domeniul științei sau filozofiei, ci prin topirea ideilor în creuzetul afectivității. Acest adevăr i-a determinat pe unii gînditori să conteste ponderea receptării intelectuale, considerînd că percepția operei de artă se împlinește doar pe cale emotivă, prin asimilarea *frumosului formal* al operei. Se izolează astfel, din ansamblul de idei și sentimente pe care îl declanșează orice creație artistică, numai acele senzații generate de aspectele legate de modul de arhitecturare, sau de limbajul său. Este fără îndoială o dovadă de deformare a atitudinii estetice în ipostaza contemplatorului, ce conduce la *estetism.*

Opera de artă are un mesaj, iar mesajul trebuie descifrat. Descifrarea lui exclusiv prin intermediul simțurilor este imposibilă. Intuițiile noastre intelectuale încearcă să depisteze sensurile adesea ascunse ale operei, inteligența noastră continuă procesul reconstituirii acesteia, utilizînd asociații, subordonări, interpretări, toate în direcția unei cuprinderi exhaustive.

Așa cum s-a arătat, acțiunea cerebrală de pătrundere a esențelor operei merge în paralel cu decantarea ei sensibilă, calitatea receptării fiind proporțională cu gradu lor de asociere. Rolul atitudinii estetice devine astfel hotărîtor. El constă în dirijarea inițiativelor și demersurilor succesive ale receptorului în tentativa de a-și apropia opera de artă, de a realiza o cît mai desăvîrșită înțelegere a sensurilor și semnificațiilor ei. Acest efort conștient și susținut demonstrează că atitudinea estetică implică și un act de voință.

Pe de altă parte, investigînd creația, cîntărindu-i meritele, contemplatorul va emite judecăți de gust și de valoare, plasînd opera într-un anumit context axiologic, lucru posibil grație unei precizate atitudini estetice.

Aceeași atitudine acționează drept catalizator și la nivelul *conștiinței creatorului,* influențînd felul cum privește și înțelege lumea, cum o oglindește în opera sa. De asemenea, aceasta se face simțită în capacitatea artistului de a sesiza și exprima frumosul. „Nu există un singur lucru care să nu aibă frumosul lui — spunea *N. Iorga.* Adevăratul artist vede frumosul pretutindeni și știe să-l scoată de oriunde".

Prin profilul activității sale, creatorul dă viață unor opere avînd principala însușire de a fi estetice. Dar opera nu se naște estetică, ci devine treptat, prin utilizarea unor metode, procedee, tehnici de creație, ce determină unitatea sa structurală. Atingerea acestui obiectiv reclamă o serie de acte elective, opțiuni și decizii în privința formei sau limbajului, toate aflate sub controlul unei atitudini estetice.

Scanned with OKEN Scanner

Dar pentru a plasa opera în sfera valorii, unitatea formală și puritatea expresivă nu sînt suficiente. Ele trebuie în mod necesar să se asocieze cu originalitatea. Desigur, originalitatea se descoperă și în planul organizării formale și al mijloacelor de exprimare, dar în primul rînd se face simțită în calitatea conținutului ideatic. Referitor la acest aspect, *Eugen Schileru* declara: „atunci cînd artistul își fixează atenția exclusiv asupra problemelor de limbaj și tehnică, cînd el caută să deducă doar din limbajele și tehnicile preexistente altele noi, se produce o diminuare a densității conținuturilor", evident, cu repercusiuni serioase asupra valorii respectivelor lucrări.

Prin însăși natura sa, conținutul cumulează pe lîngă factorul estetic și alți factori extraestetici, ca de exemplu, cel social, filosofic, etic, politic etc., aflați într-o strînsă dependență și reflectînd concepția generală despre lume și viață a creatorului. Cînd se neglijează toți acești factori, în favoarea celui estetic, cînd atitudinea estetică a artistului subordonează pînă la desființare alte atitudini, ni se oferă o probă elocventă de *estetism*.

Să vedem, în continuare, cum se manifestă atitudinea estetică din prisma *interpretului*. Prezența acestuia în actul de comunicare artistică este obligatorie în teatru, cinematografie, muzică sau coregrafie, deoarece receptorul ia legătura cu opere aparținînd acestor domenii artistice, numai prin intermediul interpretului. Iată de ce principala lui atribuție este de a transpune cît mai fidel și mai convingător mesajul artistic al creatorului, tălmăcindu-l pentru marele public după gustul și pregătirea sa. O bună interpretare nu se reduce însă la respectarea mecanică și strictă a textului (deși aceasta e o condiție esențială a reușitei), ci mai presupune o contribuție personală, creatoare din partea interpretului. Dar originalitatea și autenticitatea unei redări artistice sînt dependente nemijlocit de o atitudine estetică. În absența ei nu se poate imagina nici puterea interpretului de a se contopi cu lumea operei, nici virtutea sa de a transmite și impresiona, contribuția aceleiași atitudini vădindu-se totodată în rigurozitatea stilistică și tehnică a tălmăcirii.

Legătura atitudinii estetice cu alte atitudini umane. Estetismul. Atitudinea estetică nu se limitează la sfera artisticului (deși aici se recunoaște cu precădere) ci poate fi extinsă la întreaga realitate. Pretutindeni în viață, natură, societate, în oricare dintre domeniile de activitate, atitudinea estetică se face simțită în chip manifest. Aceasta nu înseamnă că ea este obligatoriu și la toată lumea dominantă în raport cu celelalte atitudini. Natura umană, atît de complexă și armonioasă e tocmai rezultatul echilibrului dintre diferitele înclinații, tendințe și atitudini. Acest echilibru nu trebuie interpretat în sensul unei proporții riguroase între componente. De obicei, în jurul unei anumite atitudini: filosofică, etică, utilitară etc., mai pronunțat dez-

Scanned with OKEN Scanner

voltată se grupează și celelalte. În cazul cînd atitudinea estetică ocupa locul central, restul atitudinilor o însoțesc conturînd un tip distinct de personalitate umană. Cum se poate observa, relația dintre atitudinea estetică și alte categorii de atitudini corespunde unei dinamici a proceselor psihice.

Începînd cu Antichitatea, gînditorii și artiștii tuturor epocilor au menționat legătura dintre filosofic, etic și estetic. Aproape nu a existat sistem teoretic sau estetic, care să nu ajungă la concluzia că atingerea adevărului este imposibilă în absența unei corelații strînse cu binele și frumosul. Căutarea adevărului e înainte de orice un act de susținere morală. La rîndul său frumosul se dobîndește numai prin contopirea cu esența, lucru pe care îl urmărește și filozofia pe cale conceptuală. Lupta, travaliul, dăruirea caracteristice creației artistice vizează valorile eticii, în timp ce idealitatea ei sugerează tangența cu filosoficul.

Să nu uităm iarăși, că obiectivul final al oricărei etici este o personalitate multilaterală, armonioasă. El s-a cristalizat grație unei înrîuriri directe din partea esteticului, care întrunește prin însăși natura sa condiția unității și armoniei interne. Putem deci face corespondența între ideea armoniei și unității macrocosmosului, revendicată de filosofie și ideea armoniei și unității microcosmosului uman promovată de morală, din perspectiva unei atitudini estetice. Aceasta e o constatare ce ne permite să înțelegem mai bine modul în care se întrepătrund acești factori în conștiința artistului. Parcurgînd opera și biografia unor genii ca *Michelangelo, Bach, Dostoievski, Brâncuși*, rămînem uimiți de importanța pe care au acordat-o moralei și felului în care au aplicat principiile ei la propria lor existență și vom deduce mai ușor originea profund filosofică a operei acestora. După modelul prezentat, se pot efectua analogii similare între atitudinea estetică și cea politică, științifică sau utilitară.

Așa cum s-a arătat, izolarea atitudinii estetice de restul atitudinilor fundamentale duce la *estetism*. Absolutizînd valoarea estetică, teoriile estetizante neagă sau minimalizează ponderea altor valori culturale. Ele afirmă superioritatea artei în raport cu celelalte forme ale conștiinței sociale și postulează supremația frumosului în toate domeniile realității și vieții.

Adevărul, binele, nu intră în sfera de interes a estetului. Pentru el, folosind cuvintele filosofului german *Fr. Nietzsche* (1844—1900) „lumea nu este justificabilă decît ca fenomen estetic". Această viziune unilaterală, născută din exagerarea atitudinii estetice are drept rezultat o deformare și o îngustare a realului, conducînd totodată la o diminuare considerabilă a însăși substanței artistice. Deși estetismul s-a constituit ca un curent estetic la sfîrșitul secolului al XIX-lea, fiind teoretizat în special de scriitorul englez *Oscar Wilde* (1854—

Scanned with OKEN Scanner

1900), puncte de vedere estetizante s-au afirmat și mai înainte, de către o parte a romanticilor francezi, precum și de poeții parnasieni. Astfel, cunoscuta formulă „artă pentru artă", tipică pentru cei care socoteau arta independentă și autonomă față de societate, a generat afirmarea unor puncte de vedere estetizante. „Poezia pură, nota *Théophile Gautier* (1811—1872), nu are alt scop decît pe ea însăși și altă misiune de îndeplinit decît de a exercita în sufletul cititorului senzația frumuseții în sensul absolut al cuvîntului".

Strict pe tărîm artistic, concepțiile estetizante se împotrivesc la orice apropiere de zone extraartistice, proclamînd natura *exclusiv formală a frumosului și disociind-o net de conținut.* Am amintit aceste lucruri cînd au fost prezentate formele și nivelele de manifestare ale atitudinii estetice. Să mai adăugăm acum, că în istoria artei asemenea interpretări denaturate au devenit premise teoretice pentru direcții dintre cele mai puțin reprezentative, ca de exemplu diferitele forme de manierism sau formalism.

Desigur, ele nu au rămas fără replică. Marii artiști s-au detașat sensibil de orientările estetizante, condamnînd orice tentativă de a face din frumos un scop în sine. Aceeași opinie a fost adoptată și de marea majoritate a esteticienilor și criticilor de artă. Tocmai în virtutea dublei sale calități de artist și teoretician, să-i dăm cuvîntul lui *G. Călinescu :* „Arta este ideologie, arta implică o poziție de clasă, implică un conținut ; un frumos curat, formal, e un nonsens sau un sensualism monstruos".

Preluînd afirmațiile lui *G. Călinescu* drept concluzie, să accentuăm, o dată în plus, că trebuie să înțelegem atitudinea estetică într-un deplin acord cu celelalte atitudini, iar estetismul ca un mod de exacerbare a ei.

Addenda :

„Atitudinea estetică își poate dovedi eficacitatea în oricare din domeniile valorilor culturale, grupîndu-le în perspectiva ei și dîndu-le o formă în consecință. Se poate deci spune că prin subordonarea în sfera esteticului, cuprinsul realității nu se împuținează, reducîndu-se la singurele valori de artă. Din unghiul esteticului, spiritul poate atinge totalitatea culturii, împlinind o icoană a lumii și vieții a cărei fecunditate a fost de mai multe ori dovedită în decursul istoriei" *(Tudor Vianu,* Estetica, Ed. pentru literatură, p. 65).

„Pentru mine, expresia „artă pentru artă" e un termen cam metafizic și foarte puțin clar. Drept vorbind arta pentru artă nu există. Arta e produsul unui mediu social. De aici izvorăsc pentru ea tendințe. Aceasta ne mai explică pentru ce — cînd arta va căuta să zugrăvească viața socială — va trebui necesarmente să aibă și tendințe sociale într-un fel ori altul" (C. *Dobrogeanu-Gherea,* Studii critice. Ed. tineretului, p. 298).

Scanned with OKEN Scanner

Chestionar :

- Care este specificul atitudinii estetice în contextul general al atitudinilor umane ?
- Precizați modul de manifestare a atitudinii estetice la nivel de creator și de contemplator !
- Faceți o paralelă între atitudinea estetică și celelalte tipuri de atitudini.
- Prin ce se caracterizează estetismul ?

Gustul și idealul estetic

Conceptul de gust. Modalitate specifică de cunoaștere a valorilor estetice, gustul reprezintă reacția spontană, cvasireflexă, de plăcere sau de neplăcere față de aspectele estetice ale realității. *Gustul estetic* a fost denumit astfel metaforic, prin analogie cu simțul fizic al gustului, datorită unor însușiri comune, printre care se disting ca deosebit de importante varietatea și spontaneitatea.

În istoria ideilor estetice gustul cunoaște accepții diferite, care oglindesc filosofia precumpănitoare a epocii respective. Absolutizat, dogmatizat și instituționalizat, confundat cu „frumosul ideal" sau chiar cu „conceptul de artă" în perioada clasicismului european, gustul avea tendința de a-și nega propria esență subiectivă funcționînd ca principiu autoritar, ca model estetic superior aflat în afara omului, atît pentru domeniul creației cît și pentru acela al receptării valorilor estetice.

Esteticienii empiriști din secolele XVII și XVIII, ca *Leibniz*, *Locke*, *Shaftesbury*, *Burke* sau *Baumgarten*, considerau gustul o facultate proprie psihologiei umane, „un fel de senzație" care are drept urmare plăcerea, ajungînd uneori la confundarea plăcerii estetice cu plăcerea senzorială. Analizat ca un eveniment psihologic particular, individual, ce acționează în afara rațiunii, gustului i se recunoaște calitatea de a produce sentimentul frumuseții și al virtuții.

Modalitățile atît de diferite de analiză și definire a gustului estetic își află explicația în structura sa complexă, *senzorială*, *afectivă* și *rațională*. Expresie a eului ireductibil, reacția de gust reprezintă deci o sinteză irepetabilă, unică, între atributele esențiale ale personalității umane.

Un rol determinant în constituirea și afirmarea gustului îl are *aprecierea subiectivă*, la nivelul perceptiv și afectiv, apreciere care explică marea *diversitate*, *mobilitate* și *spontaneitate* a acestui mod specific de asimilare a realității estetice. Unitatea dintre senzorial și afectiv nu exclude însă intervenția clarificatoare a rațiunii, gustul găsindu-și argumentele necesare în concepții, principii și legi estetice. Subiectivismul, negarea oricăror criterii, anulează reacția de gust

Scanned with OKEN Scanner

autentică care se formează, se consolidează și se amplifică prin cunoașterea rațională.

Rolul rațiunii în reacția de gust este recunoscut de gînditori deosebiți prin orientare filosofică din epoci diferite cum ar fi *David Hume* (1711—1776) care afirmă că „în multe genuri ale frumosului, îndeosebi cele ale artelor frumoase, e necesară o mare cheltuială de raționament în scopul de a încerca sentimentul adecvat și un gust fals poate fi adeseori corectat prin argumentare și reflexie", sau *T. Vianu* (1897—1964) care consideră că „pulberea impresiilor este fixată numai prin cimentul gîndirii".

Elementul rațional activează gustul, decizia primă și ultimă aparținînd însă *sentimentului și sensibilității.* Așa cum a arătat și *Denis Diderot* (1713—1784), „gustul s-a pronunțat cu mult înainte ca să cunoască motivul judecății sale".

Participînd în mod specific la actul valorizării estetice, gustul reprezintă o *atitudine axiologică,* operează selecții și ordonează ierarhii. Argumentele subiectului care receptează valorile estetice sînt de ordin preferențial, indică starea de simpatie estetică, de consonanță emotivă, proprie unei adeziuni spontane. Sub semnul rațiunii, gustul are tendința de a se constitui în *judecata de gust,* prima treaptă a judecății estetice, care presupune depășirea reacțiilor subiective prin apelul la concepte și criterii estetico-teoretice. *Kant* a elaborat teza conform căreia judecata de gust reprezintă prin esența sa însăși judecata estetică, ale cărei trăsături fundamentale sînt caracterul aprioric, dezinteresat și valabilitatea universală. Reglementată concomitent de spiritul critic și de bunul-gust, ca expresie superioară a capacității de selecție, judecata de gust este determinată istoric și social. Raportat atît la subiectul receptor cît și la creator, gustul poate fi deci *individual, național, poate caracteriza o epocă.*

Gustul individual, expresie a eului indivizibil, la definirea căruia participă datele psihofiziologice ale personalității umane precum și datele teoretice generale, de cultură, acumulate în urma unui proces educațional, se caracterizează printr-o infinită diversitate. În cazul făuritorului de valori artistice, gustul individual este cel care stimulează procesul de creație, propune ipoteze adecvate de lucru, verifică execuția. *J. W. Goethe* (1749—1832) se numără printre teoreticienii care identificau gustul cu geniul, anticipînd unele idei ale esteticii moderne. „A avea gust" pentru un anumit domeniu al artelor echivala în concepția lor cu „a avea talent". Teza este reluată atît în epoca romantică, pentru care gustul este „rațiunea geniului" *(V. Hugo),* cît și în epoca modernă de către esteticianul și filosoful italian *Benedetto Croce* care reactualizează ideea identității dintre gust și geniu.

Scanned with OKEN Scanner

Gustul individual reprezintă și un fenomen social, de conștiință, fiind expresia spiritualității unei anumite epoci concret-istorice. Între gustul individual, gustul unei epoci și gustul național se stabilește deci un flux de condiționare reciprocă.

Gradul de civilizație și instruire, principiile și criteriile estetice care acționează într-un cadru axiologic constituit, idealul estetic, funcționează ca factori determinanți în constituirea *gustului epocii*, în conturarea „spiritului timpului". Apărut din confruntarea gusturilor individuale — dintre care gustul creatorilor de artă se detașează printr-o mai mare forță de influențare — gustul epocii capătă o autoritate relativă în raport cu care personalitatea umană va opta liber, critic, discordant uneori. Spre exemplu, în secolul al XVIII-lea care atribuie sentimentului estetic valoare de cunoaștere, pictura lui *Watteau*, reflectînd gustul epocii, se caracterizează printr-un univers propriu subtil, dominat de senzații nedefinite și de nostalgii neliniștitoare. Tot astfel, arta „epocii 1900" este unitară pe plan european prin gustul pentru elementul decorativ floral și pentru funcțional, care conferă coerență stilistică și de viziune picturii și graficii, arhitecturii și modei, producției artizanale și industriale.

Gustul național, teoretizat de *Roger de Piles* în clasicism, de *Voltaire* în epoca iluministă, de romantici ca *Th. Gautier*, apare în urma stabilizării unor anumite valori estetice într-un cadru geografic precizat, într-un climat psihic cu trăsături perene, în care s-a afirmat pe parcursul istoriei o individualitate națională. În secolul al XIX-lea, în țara noastră, *Mihail Kogălniceanu* milita alături de o strălucită pleiadă de intelectuali români pentru gustul original românesc, împotriva „imitațiilor" din artă și literatură.

În contextul determinărilor social-istorice și naționale, deosebit de complexe și nu întotdeauna ușor de analizat, se poate aborda problema *evoluției și progresului* în domeniul gustului. Așa cum am mai subliniat, gustul reprezintă un fapt de conștiință care sesizează mutațiile atît la nivelul existenței sociale, cît și la nivelul spiritualității. Universul estetic se diversifică, apar structuri umane și cerințe spirituale noi. În domeniul gustului noul se afirmă contravenind unui vechi sistem de valori și criterii consfințite, redescoperind alte ipostaze ale frumosului din perspectiva sensibilității estetice moderne care le asimilează creator.

Judecata de gust decide și evoluează în numele unui ideal estetic. Diversitatea, multiplicitatea gustului, se încadrează în perimetrul idealului care îi conferă unitate de ansamblu, îl colorează ideologic în funcție de năzuințele unei epoci, clase sociale sau ale unui popor.

Scanned with OKEN Scanner

Idealul estetic. Reprezentare mentală în care concret-senzorialul se corelează cu general-raționalul, avînd un conținut cristalizat ideologic, *idealul* își are originea în procesul practicii sociale, ca rezultat al efortului uman de eliberare față de realitatea imediată. Idealul reprezintă un scop uman, o năzuință care urmează să fie atinsă, un stimul al activității în toate domeniile. La nivelul idealului, viziunea realului apare transfigurată ca proiecție în trecut sau ca anticipare în viitor. Acționînd în virtutea forței sale anticipative, omul are posibilitatea de a transforma natura pe care o stăpînește prin cunoaștere. Ca fenomen specific de conștiință, idealul *include patosul uman subiectiv, fiind în același timp determinat social-istoric, este spontan și conștient, relativ și absolut, stabil sau dinamic.*

Spre deosebire de *utopie* care prezintă anticipări false sau irealizabile, incompatibile cu posibilitățile oamenilor de a se autodepăși într-un anumit moment istoric, idealul prezintă realul raportat la sensul adevărat al devenirii sale. Idealul nu poate fi identificat nici cu *visul*, care are caracterul de proiect confuz privind o eventuală stare de lucruri sau fapte. Confruntate cu realitatea, utopiile se prăbușesc iar visul se spulberă. Idealul nu coincide nici cu *adevărul*, deoarece prezintă lumea așa cum ar trebui să fie și nu așa cum este. De asemenea, posibilitatea unor false anticipări nu conferă idealului un caracter permanent veridic, verificabil numai prin raportarea la realitatea social-istorică și la legile generale ale dezvoltării.

Componentă a idealului social, *idealul estetic* reprezintă ipostaza superioară a atitudinii estetice. Realitatea materială și spirituală cu care omul stabilește relații estetice este astfel reflectată sub semnul idealului estetic care are o independență relativă față de idealul social. Caracteristic pentru idealul estetic este faptul că asimilează în mod specific și expresiv, selectiv și sintetic sensurile majore ale idealurilor de diferite tipuri (social, filosofic, politic, etic), transfigurîndu-le în aspirația spre perfecțiune.

Așa cum am mai subliniat, idealul estetic se caracterizează printr-o funcționalitate specifică în domenii diferite ale realității: în natură, în cadrul relațiilor sociale și în procesualitatea actului de creație artistică. Raportat la natură, idealul estetic se relevă în umanizarea acesteia atît prin acțiunea directă, transformatoare a omului, cît și prin consensul simpatetic, prin proiecția propriei spiritualități asupra proceselor și fenomenelor naturale. În ambianța socială, atitudinile umane de diferite tipuri pot exprima un anumit ideal estetic. Astfel, idealul de măsură și echilibru al Antichității grecești clasice trebuia, în concepția lui *Democrit* (460—370 î.e.n.) să guverneze stările sufletești și acțiunile omului.

Idealul estetic se concretizează într-un produs cu o finalitate primordial-estetică numai în cadrul procesului de creație artistică. O structură artistică adaugă lumii o realitate nouă în care, sub semnul idealului, s-a obiectivat însăși esența umană.

Scanned with OKEN Scanner

Raportat la *idealul artistic*, idealul estetic prezintă un grad mai mare de universalitate, în măsura în care cuprinde și alte tipuri de idealuri general-valabile. Între idealul estetic și idealul artistic se stabilesc fluxuri energetice reciproce, idealul artistic, descifrabil în unitatea semnificativă a mijloacelor de expresie, fiind direct solicitat în realizarea operei de artă. „Divina proporție" sau idealul estetic al „numărului de aur" a traversat secolele de la școala pitagoreică și *Platon*, la *Leonardo da Vinci*, *Albrecht Dürer*, *Georges Seurat*, *Jacques Villon*, conducătorul grupării „Secțiunea de aur", materializîndu-se în epoci diferite, în opere care pot părea contradictorii din punctul de vedere al demersului poetic.

Exprimînd tendința permanentă a omului de a-și elibera și afirma propria esență, de a devansa realul, idealul estetic este condiționat social-istoric, determinismul avînd însă un caracter sublimat, implicit și nu explicit. Condițiile generale de civilizație și cultură, factorul național și progresul cunoașterii umane direcționează sensurile afirmării idealului estetic, înscriindu-l în sfera ideologică a conștiinței. Idealismul obiectiv, reprezentat în estetică de *Hegel*, neagă condiționarea socială a idealului estetic pe care îl consideră o ultimă esență a realității, cu o evoluție proprie, ieșind la iveală și realizîndu-se în formele particulare ale artei. Pentru idealismul subiectiv, idealul este un rezultat exclusiv al experienței individuale. Unele curente artistice, ca de pildă suprarealismul, elimină rolul idealului estetic în creația artistică, pe care o consideră doar „dictatul gîndului cu absența oricărui control exercitat de rațiune, dincolo de orice preocupare estetică sau morală" (*André Breton*, Primul Manifest).

Contribuind teoretic la dezvoltarea esteticii materialist-dialectice, documentele programatice ale Partidului Comunist Român subliniază necesitatea legică a concordanței dintre idealul social înaintat al societății socialiste și comuniste și idealul estetic care are menirea de a promova valori umaniste superioare. Element al ideologiei sociale, *idealul estetic socialist* se formează în cadrul unui raport de interdependență cu idealul politic și etic, are valoare cognitivă și în același timp educativă. Aplicabil la sfera largă a valorilor estetice, idealul presupune un sens apreciativ, axiologic, un criteriu de selecție care guvernează atît receptarea cît și crearea acestora. Idealul reprezintă *modelul* care trebuie respectat cu necesitate, fiind considerat etalonul valorii. *Judecata de valoare*, ipostaza superioară a judecății estetice, ierarhizează deliberat valorile estetice prin acțiunea nuanțată ideologic a idealului estetic care ordonează și conferă consistență ansamblului trăirilor estetice. Idealul estetic orientează și oferă argumente componentei psihologice a atitudinii estetice — gustul — pe care îl investește cu o mai mare fermitate.

Scanned with OKEN Scanner

Addenda :

„Gust ales. Gustul, ca și mintea, cere cultivare. Superioritatea inteligenței înnobilează pofta dorinței și apoi plăcerea posesiunii. Nivelul unei capacități se cunoaște după înălțimea aspirației ei... Gusturile se desprind prin conversație și se moștenesc prin frecventarea necurmată : mare noroc să ai de-a face cu cineva al cărui gust e-n apogeu...

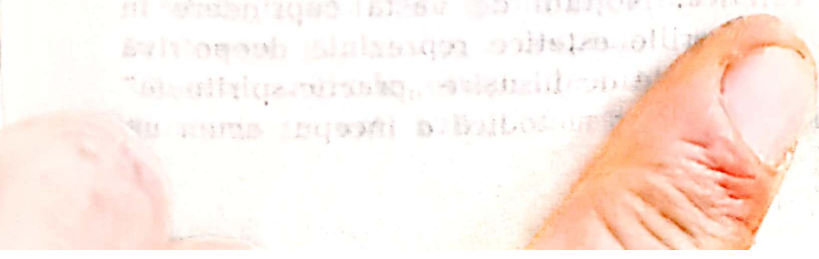
Trăiește-n pas cu vremea... Ideile și gusturile se schimbă după vremuri. Nu trebuie să gîndești învechit și caută să ai gusturi moderne. Gustul majorității dă sentința în orice. Omul cuminte obișnuiască-se cu prezentul, chiar dacă mai bun i se pare trecutul, atît în podoabele sufletului, cît și în cele ale trupului..." (*Baltasar Gracian*, Oracolul-manual și arta prudenței, Criticonul, Ed. Minerva, București, 1975, vol. I. p. 31, 52).

„Toți spun că gustul e anterior tuturor regulilor ; mai puțini știu de ce. Gustul, bunul gust, e tot atît de vechi ca lumea, omul și virtutea ; veacurile n-au făcut decît să-l desăvîrșească" (*Denis Diderot*, Scrieri despre artă, Ed. Meridiane, București, 1967, p. 85—86).

„Idealul de frumusețe care domină într-o anumită epocă, într-o anumită societate sau într-o anumită clasă socială își are rădăcinile parte în condițiile biologice ale dezvoltării speciei omenești, care duc, între altele, și la formarea unor particularități de rasă, parte în condițiile istorice ale apariției și existenței societății sau clasei respective. De aceea, acest ideal este întotdeauna foarte bogat într-un conținut pe deplin determinat și cîtuși de puțin absolut, adică nu tocmai necondiționat" (G. V. *Plehanov*, Scrisori fără adresă. Arta și viața socială, Ed. Cartea Rusă, București, 1957, p. 182).

Chestionar :

- Definiți conceptul de gust estetic și indicați cele mai importante etape ale prezenței sale în istoria ideilor estetice.
- Analizați unitatea dialectică a factorilor care compun reacția de gust.
- Definiți conceptul de ideal și caracterizați funcția socială a idealului estetic.
- Care este raportul dintre gustul și idealul estetic ?



Scanned with OKEN Scanner

III. CATEGORIILE ESTETICE

Specificul categoriilor estetice. Frumosul

Preliminarii. Categoriile sînt noțiuni de cea mai largă generalitate, care exprimă trăsăturile, laturile și relațiile esențiale ale obiectelor și fenomenelor, legitățile și determinările fundamentale ale existenței. „Categoriile, preciza *Marx*, exprimă forme de existență, determinări ale existenței". În același timp, categoriile definesc momentele principale ale procesului cunoașterii, constituind instrumente de maximă importanță pentru investigarea științifică a realității. Orice cercetare sistematică, efectuată la nivelul științelor particulare sau al cugetării filosofice de ansamblu, se realizează cu ajutorul unui *corpus* de categorii, condiționate de natura și metodologia obiectului analizat, de specificul legilor ce acționează în aria diferitelor ipostaze de manifestare a lumii reale. Exprimînd cerințele lăuntrice, caracteristice mișcării și dezvoltării, categoriile evoluează și se diversifică pe măsura sporirii complexității actului cognitiv, a creșterii forțelor umane în stăpînirea naturii înconjurătoare.

Apreciate de *Aristotel* ca genuri și determinații ultime, predicative ale existenței, categoriile au fost interpretate de *Platon*, și, peste veacuri, de *Kant*, ca tipare apriorice, imuabile ale spiritului, menite a solidifica și articula impresiile, conferind ordine și coerență logică datelor obținute pe calea experienței senzoriale. În viziunea hegeliană ele sînt recunoscute ca moduri de „esențialitate a ființării", apte de perfecționări continue și de transformări reciproce. Considerația deosebită ce li s-a acordat, fiind numite „osie a filosofiei" *(L. Blaga)*, „puncte de vedere supreme asupra lucrurilor" (*Galvano della Volpe*), „puncte nodale în rețeaua cunoașterii" și „expresii ale legității, atît a naturii, cît și a omului" (*Lenin*), subliniază cu putere însemnătatea și actualitatea categoriilor, necesitatea analizării lor, în ansamblu ca și în concretizările particularizatoare.

Specificul categoriilor estetice. Noțiuni de vastă cuprindere în raport cu sfera sensibilului, categoriile estetice reprezintă deopotrivă tipuri de reacții afective și instrumente de însușire „practic-spirituală" a lumii. Recunoașterea și elaborarea lor metodică a început acum un

Scanned with OKEN Scanner

secol, deşi o parte importantă dintre ele (frumosul, tragicul, sublimul ş.a.) au fost utilizate în studiile teoretice asupra artei încă din perioada Antichităţii. De o deosebită atenţie s-a bucurat tratarea lor din partea esteticii franceze. Prin analogie cu înţelesul filosofic, categoria estetică s-a definit ca: „impresie subiectivă datorată unor cauze obiective" *(Victor Basch)*, întrunind „o anumită atitudine a subiectului şi o anumită structură a obiectului" *(Mikel Dufrenne)*, iar sub raport net artistic a fost considerată ca: „impresie afectivă, ethos specializat, pe care o operă de artă ne face să le simţim imediat, prin felul în care acţionează ca un sistem de forţe structurate, care permit emiterea de judecăţi de valoare estetice, cu posibilităţi comune pentru toate artele" (*Anne Souriau*), constituind deci „anumite impresii tipice pe care le putem primi de la artă" (*T. Vianu*).

De reţinut faptul că, pentru cristalizarea categoriilor estetice este necesară prezenţa simultană, unitară a elementelor lumii obiective — care pot fi şi realităţi artistice — şi a subiectivităţii afective, apreciatoare. Trecute printr-un proces istoric îndelungat, reacţiile estetice primare, nesistematizate, dobîndesc forma unor trăiri elevate, conştient dirijate şi conceptualizate. Rezultatul acestor ample gestaţii şi generalizări se exprimă în categorii de factură estetică, devenite la rîndul lor mijloace inestimabile pentru obţinerea unor sinteze noi, superioare. Astfel se explică dubla lor natură: *ontic-afectivă*, de purtătoare ale valorii estetice şi *raţional-cognitivă*, de instrumentar capabil să contribuie la descoperirea adevărului artistic. Unii cercetători le-au recunoscut, însă, numai dimensiunea epistemologică, de sinteze şi căi investigatoare, contestîndu-le aportul axiologic, de valori estetice intrinsece, sub motivul că ele „ţin de conţinutul eteronomic al operelor" şi „nu de forma prelucrării lui estetice", ceea ce le situează „în afară de sfera estetică a artei" *(T. Vianu)*. Conform altor interpretări, dimpotrivă, categoriile „sînt probleme estetice", au „o existenţă estetică în sine" şi ca atare „presupun o tratare formală pur estetică" (*M. Ralea*).

Aceste considerente relevă cu pregnanţă specificitatea categoriilor estetice care se disting şi printr-un conţinut *afectiv* ce intră sub incidenţa apreciativă a judecăţii de valoare, precum şi prin infuzia de *concreteţe*, conferită de faptul că ele se produc în raport cu situaţii individuale, concrete, astfel că generalitatea lor are în vedere cazuri particulare, respectiv, forme relevante, semnificative.

Infinitatea manifestărilor realităţii practice şi spirituale, imensa galerie a structurilor psihologice şi temperamentale, ca şi nelimitatele posibilităţi de asociere şi reciprocă fructificare a lor determină cu necesitate o nesfîrşită gamă de atitudini şi reacţii estetice, concretizate în diverse modalităţi conceptuale, exprimate prin numeroase categorii. Caracterizîndu-le profilul aparte, *Charles Lalo* (1877—1953) remarcă existenţa a opt categorii estetice (frumosul, sublimul, spiritualul,

Scanned with OKEN Scanner

tragicul, dramaticul, comicul, umoristicul și grațiosul) cărora *Etienne Souriau* le mai adaugă altele (elegiacul, pateticul, fantasticul, eroicul, nobilul, grotescul etc.). S-a încercat apoi dispunerea lor în categorii de ordin superior, urmate de o întreagă suită de categorii inferioare, subordonate *(S. Bărnuțiu, M. Ralea)*. Dealtfel, de multă vreme s-a născut spre ordonarea categoriilor în funcție de una sau cîteva considerate *centrale* (frumosul, sublimul, esteticul), față de care celelalte re-prezentau fie „modificări ale frumosului" *(Hegel, Vianu)*, ori „pași spre sublim" *(N. Hartmann)*, fie simple variante ale esteticului. Încheierea riguroasă a unui sistem categorial trebuie să aibă în vedere, însă, pe lîngă natura complexă a categoriilor estetice, geneza și evoluția lor, aria lor de manifestare în timp și spațiu. Se știe că un mare număr de categorii filosofice (obiect-subiect, valoare, formă-conținut, libertate-necesitate etc.) investite cu o puternică încărcătură de afectivitate se încorporează organic în structura esteticii, devenind posibilități adecvate ale exprimării emoționale, sensibil-modelatoare. Tot prin „transfer" s-au „încetățenit" în zonele esteticului o serie de categorii (structură, funcție ș.a.) provenite din contactul esteticii, în dorința scientizării sale, cu unele științe particulare tot mai influente astăzi asupra metodologiei estetice. Cum e și firesc, principalul fond al ansamblului categorial este alcătuit din categoriile specifice, *intrinseci* activității și cunoașterii estetice, diferențiate, după *conținut*, în : ontologice și gnoseologice ; după *întindere*, în categorii care vizează întreg domeniul esteticului, ori numai arta, sau doar unele genuri și specii ale ei ; după *planul referențial* în : sincronice și diacronice, iar după *importanța* lor în : principale și secundare, superioare și subordonate.

Delimitîndu-se de sistematizările idealist-formaliste, estetica marxistă fundamentează închegarea sistemului de categorii pe principiul coordonator al *istorismului*. Această complexă perspectivă dialectică permite evidențierea raporturilor de determinare dintre realitățile practice și conceptualizările categoriale, oferind explicația științifică asupra genezei, devenirii și diversificării lor, a importanței pe care o dețin în anumite perioade, în cultura diferitelor popoare. Elocventă este, în acest sens, preponderența categoriilor *afirmative*, pozitive (frumosul, sublimul, monumentalul) în societatea noastră de astăzi, ca reflex al înnoirilor structurale aduse de socialism pe toate planurile vieții sociale, inclusiv în sfera esteticului. Un atare sistem mobil, deschis, perfectibil, păstrător al categoriilor tradiționale, dar deosebit de receptiv la asimilarea celor noi, se dovedește în măsură să consolideze poziția științifică a esteticii, relevîndu-i capacitățile explicative și să amplifice reverberațiile valorice ale esteticului, domeniu imperios necesar lumii contemporane.

Frumosul. Categoria fundamentală a esteticii, frumosul reflectă *însușirile și proprietățile naturii, vieții sociale și ale creațiilor umane*

Scanned with OKEN Scanner

capabile să trezească în personalitatea valorificatoare stări de satisfacție, emoție și bucurie estetică, precum și *aptitudinile și înzestrările specifice ale ființei omenești* generatoare a sentimentelor de plăcere și admirație. Frumosul oglindește deopotrivă ordinea lumii exterioare, obiective și armonia trăirilor interioare, subiective, sociabilitatea și individualitatea omului, îmbinînd planul senzorialității afective cu cel al rațonalității lucide în efortul de a obține o imagine globală unitară asupra condiției umane.

Deținînd rolul preponderent în configurația esteticului, în cristalizarea valorilor artistice, frumosul a stîrnit în toate timpurile un interes major, beneficiind de ample și controversate abordări. Aproape nu există teorie, concepție sau sistem estetic care să nu acorde o atenție aparte cunoașterii multiplelor aspecte, practice și teoretice, suscitate de prezența frumosului. Vreme îndelungată cercetarea estetică a zăbovit asupra descifrării tainelor sale, iar o importantă orientare cu vechi tradiții n-a contenit niciodată să considere frumosul ca fiind domeniul primordial, sau chiar unic al investigațiilor pe care noua disciplină era chemată să le întreprindă.

Frumosul în perspectivă social-istorică. Tratarea acestui subiect presupune, pe de o parte, examinarea caracterului istoric al determinărilor și condiționărilor frumosului, deci analiza genezei și evoluției lui în timp, iar pe de altă parte, cercetarea formării și amplificării conceptului de frumos, respectiv, cunoașterea istoriei concepțiilor și modurilor de înțelegere și definire de-a lungul veacurilor, a uneia dintre categoriile supreme ale științei esteticii.

Pe plan european, primele reflecții asupra frumosului s-au ivit în orizontul spiritual elen. Întrebîndu-se „ce e frumosul?" *Platon* îl aprecia ca pe un lucru folositor, potrivit scopului său, făcut cu meșteșug și care produce o plăcere receptionată cu ajutorul văzului și auzului. Pentru el, ca și pentru mulți alții, nu toate plăcerile sînt estetice, ci numai acelea care țin de simțurile superioare, singurele apte să asigure o stare agreabilă, de desfătare spirituală. „Nu trebuie să năzuiești către orice plăcere, spunea *Democrit*, ci numai către plăcerea pentru ceea ce este frumos". Deși de natură ideală, abstractă, plasat ca arhetip universal în zonele ideii pure, frumosul, afirma *Platon*, are strînse contacte cu binele „identificîndu-se pretutindeni cu măsura și proporția". La *Aristotel*, pe primul loc se situează preocuparea de a reliefa latura reală, concretă a frumosului, văzut ca unitate în diversitate, unde domnește „ordinea, simetria, limitarea" sau măsura, elemente ce stau atît la baza frumosului din natură, cît și a celui moral și artistic, putînd fi apreciate printr-o amplă reacție afectiv-intelectuală.

Cu accepția schițată încă de *Plotin*, de rezultat al strălucirii formei artistice, conceptul de frumos traversează Evul Mediu, cînd ideea de unitate a frumuseții e asociată cu divinitatea *(Sf. Augustin)*, pentru ca în Renaștere să fie privit ca armonie lăuntrică cu lumea exterioară, ca sinteză a formei cu conținutul de viață pe care-l exprimă. Confundat cu adevărul de *Boileau* („Nimic nu este mai plăcut decît adevărul"), extras de *Diderot* din perceperea raporturilor („Numesc frumos tot ce conține în sine ceva în stare să-mi trezească în minte ideea de raporturi"), frumosul devine o preocupare sistematică esențială a esteticii germane. Pentru *Baumgarten*

Scanned with OKEN Scanner

trăsătura principală a frumosului o constituie „ordinea părților", la *Winckelmann* — „caracteristicul", iar pentru *Goethe*, „semnificativul".

Element intermediar între lumea obiectivă și cea subiectivă, frumosul este definit de *Kant* ca: „ceea ce place în mod universal *fără concept*", „ceea ce place *fără nici un interes*" (practic, evident) și ca: forma *finalității* unui obiect întrucît e percepută *fără reprezentarea unui scop*", deși el recunoaște însemnătatea etică a frumosului, considerîndu-l „un simbol al moralității".

După opinia lui *Hegel*, „frumosul este ideea ca unitate nemijlocită a conceptului și a realității acesteia", ceea ce face ca el să fie „conceput ca ideea într-o formă determinată, ca *ideal*".

Încercările de a surprinde marea varietate și mobilitate a frumosului nu contenesc după aceste cuprinzătoare sisteme de gîndire, cu toate că orizontul lor nu mai are o deschidere atît de largă și o poziție la fel de privilegiată. *Herbart* suprasolicită aspectele lui formale, *Cernîșevski* accentuează caracterul său obiectiv („frumosul este viața"), *Croce* îl reduce la virtuțile expresiei, structuraliștii la ansambluri contextuale, pozitiviștii și orientările pragmatice la util; *R. Bayer* îl vede ca „echilibru între sublim și grațios", *J. Dewey* ca „experiență a gîndirii care își are propria calitate estetică" etc. Pulverizarea exagerată a înțelesurilor frumosului, diminuarea perspectivelor interpretative, indică o stare de criză a conceptului de frumos în cultura occidentală actuală, dar și o schimbare de *apreciere* generală a lui, potrivit modificărilor intervenite în statutul artei moderne și diversificării valorilor estetice.

Prezent inițial în creația folclorică, frumosul devine, de la cronicari și *D. Cantemir* încoace, subiect permanent de reflecție pentru mai toți gînditorii români. În spirit hegelian, *T. Maiorescu* preciza că: „Frumosul nu este o idee teoretică, ci o idee învălită și încorporată în formă sensibilă", iar *C. Dimitrescu-Iași*, într-un valoros studiu despre „Conceptul de frumos" (1877), desprinde concluzia că „din diversitatea raporturilor ia ființă întreaga diversitate a frumuseților". Cugetări de mare profunzime asupra frumosului se întîlnesc la *M. Dragomirescu*, creatorul termenului de „frumos psihofizic", rezultat al sintezei dintre adevărul afectiv, intelectual și pragmatic, la *E. Lovinescu* și *G. Călinescu* cu sublinierea expresă a relațiilor sale cu binele, la *L. Rusu* și *T. Vianu*, care apreciază frumosul ca una din valorile umane fundamentale, sau la *M. Ralea*, în concepția căruia frumosul sugerează „impresia de *totalitate, de organism*", producînd „*o plăcere directă, simplă* și *imediată*".

Evoluția pe plan teoretic a conceptului discutat, ilustrată prin cîteva momente din estetica universală și românească reflectă îndeaproape dinamica reală a frumosului, evidențiind rolul hotărîtor al practicii social-istorice în producerea și aprecierea lui. Interpretarea materialist-istorică se întemeiază tocmai pe sublinierea acestui pronunțat caracter reflectoriu al frumosului, pe înfățișarea autentică a realității, oricît de transfigurată ar fi expresia sub care apare. Pornind de la faptul că ființa umană, ca și mediul natural și social în care tră-

Scanned with OKEN Scanner

ieşte, dispun de o sumă de *însuşiri* şi *calităţi* apte de valorificare prin prisma cerinţelor estetice, concepţia marxistă desprinde constatarea că „omul ştie să producă pe măsura oricărei specii", ceea ce-i permite să „modeleze materia şi potrivit legilor frumosului" *(Marx)*, în contextul căreia se poate explica esenţa, natura şi devenirea frumosului, ca dealtfel a tuturor fenomenelor spirituale. În suita acestor calităţi, aşa cum s-a văzut încă din Antichitate, la un prim nivel se situează : armonia, simetria, unitatea, măsura, ritmul, linia, culoarea, sunetul, spaţiul, masa şi altele, calităţi care ţin de aspectul obiectiv al lucrurilor şi fenomenelor, de forma şi înfăţişarea lor exterioară, asigurînd concreteţea şi „materialitatea" frumosului. Urmează apoi însuşirile ce privesc aspectele vieţii spirituale, sau raporturile interumane cum sînt : perfecţiunea morală, delicateţea sentimentelor, strălucirea ideilor, splendoarea virtuţilor şi actelor omeneşti, întregite cu stimulii de ordin superior, precum : fantezia, inspiraţia, intuitivitatea, inventivitatea etc., care asigură în mare măsură frumuseţea originală şi elevată a operelor de artă. Firesc, atributele frumosului nu se evidenţiază, în mod abstract, ci prin situarea obiectului într-o perspectivă şi ambianţă dată, faţă de care se defineşte mereu poziţia activă a subiectului. Este cazul să subliniem faptul că premisele constituirii frumosului rezidă în *unitatea* desăvîrşită şi interpenetrarea reciproc transformatoare a factorilor obiectivi şi subiectivi, în osmoza perfectă a elementelor cu valenţe estetice ale lumii exterioare şi însuşirile creatoare specifice conştiinţei valorizatoare. Magnifica frumuseţe a naturii — reveria răsăritului şi apusului de soare, fascinaţia cerului înstelat şi a mării unduinde, semeţia munţilor şi freamătul pădurii, chiar dacă au o existenţă supraindividuală, dezvăluirea şi cristalizarea lor ca frumuseţi *pentru societate* s-a realizat într-un larg proces de *însuşire şi umanizare a naturii* de către colectivitatea omenească. Geneza, evoluţia şi aprecierea frumosului poartă adînc marcat în structura lor intimă girul umanităţii, al sensurilor şi semnificaţiilor pe care societatea i le-a conferit în decursul milenarei sale istorii.

Deşi dispune de accentuate trăsături de obiectivitate, de fiinţare independentă de conştiinţa individuală, frumosul nu este o însuşire cu existenţă *în sine*, în afara conştiinţei sociale, a colectivităţii umane care-l apreciază şi-l validează treptat, ci se prezintă ca o *relaţie* dialectică esenţială în care se reflectă, deopotrivă, calităţile estetice ale obiectului şi atitudinea subiectului faţă de ele.

În această interpretare, frumosul dobîndeşte înţelesul său plenar, esenţial, nemaifiind privit fragmentar, unilateral ca : desfătare ori plăcere dezinteresată, ca armonie şi perfecţiune formală, ca desăvîrşire sau corectitudine, ca imagine ideală sau ca produs realizat în numele unui ideal, ca formă pură ori structură imaginară ; el nu mai este iden-

Scanned with OKEN Scanner

tificat cu binele sau adevărul și nici redus la o simplă însușire naturală existentă alături de multe altele. Avînd o valabilitate parțială, unele din aceste accepții pot fi subsumate principiilor integratoare ale esteticii marxiste, care definește frumosul ca pe un ansamblu caleidoscopic de calități și atitudini însuflețite de freamătul vieții sociale și de puterile nelimitat creatoare ale ființei umane.

Modurile de existență a frumosului. Prezența mai multor feluri de frumos, a diverselor „grupuri de frumusețe" a fost remarcată de la primele cercetări mai închegate asupra acestui concept. Pe parcursul istoriei, zonele de frumusețe au dobîndit contururi distincte, astfel că astăzi se vorbește curent de *frumusețea naturii* sau a mediului natural, de *frumusețea omului* puternic impregnată *social* și de *frumusețea artei*, cu universul ei specific de manifestări.

Frumosul natural, în cadrul căruia predominante sînt elementele primordiale (mecanice, fizice, chimice, biologice), cu toate că natura este necontenit modificată de om, *socializîndu-se* și ea, produce impresia de perfecțiune și desăvîrșire, atît de rîvnită în actele umane cu care a fost întotdeauna asociată.

Un alt domeniu important al lumii de frumusețe îl reprezintă *frumosul uman*, constituit din : frumusețea *corpului* omenesc, alcătuită în principal din elemente naturale, native, dar și dintr-o îndelungată șlefuire civilizatoare, frumusețea *sufletească*, rezultat aproape integral al eforturilor de înnobilare umană, *frumusețea ambientală*, a *locului* și *rezultatelor* muncii omenești, *urbanistica*, *frumusețea etică* a vastelor relații dintre oameni, surprinse la nivel *cotidian* sau în stare festivă, *de sărbătoare*.

O arie de excepțională importanță și elevație spirituală este acoperită de *frumosul artistic*, produsul desăvîrșit al forțelor creatoare estetice ale omului, încununarea supremă a energiilor sale demiurgice în acest cuprinzător domeniu. Existența sa este asigurată atît de ecourile reflectării frumuseții din realitate, cît și de capacitățile deosebite ale omului de artă, care, pornind de la lumea reală *făurește* o realitate nouă, o „a doua natură", investită în cel mai înalt grad cu atributele frumosului. Această dublă apartenență a frumosului artistic, la ordinul realității obiective și al fanteziei creatoare, al reflectării active și al recreării imaginative, a menținut mereu în discuție problema raportului dintre obiectiv și subiectiv, dintre artă și realitate, și pe un plan mai restrîns, dintre *frumosul natural* și *frumosul artistic*.

Numeroși autori, printre care *Schelling*, *Vischer* și îndeosebi *Hegel*, iar la noi *M. Dragomirescu*, consideră frumosul din artă ca fiind unica formă autentică a frumosului și ca atare, singura modalitate îndreptățită a figura în raza investigațiilor estetice. Superioritatea „de grad" rezultă, după opinia lor, din faptul că frumosul artistic este o creație

Scanned with OKEN Scanner

„născută și renăscută din spirit" (Hegel), e limitat și de esență integral estetică, pe cînd frumosul natural, ca treaptă primară a frumuseții este un dat infinit, de proveniență extraestetică. Alții, bunăoară *Cernîșevski*, pledează pentru superioritatea frumosului natural deoarece „natura și viața sînt superioare artei", care, în viziunea sa, apare ca un simplu derivat al realității. Hotărîtoare nu este însă problema ierarhiilor, ci relația necesară dintre aceste moduri distincte, dar *unitare* de existență a frumosului. Dacă frumosul natural beneficiază de meritul *primordialității* și al suportului real nemijlocit, frumusețea artistică se distinge prin pregnanța sintezei, a *tipicității*, exteriorizîndu-se în permanență ca reflex al naturii și al unui concentrat de viață, amplificat și transfigurat de forța creatoare a artistului. Negîndu-se unitatea celor două varietăți ale frumosului, s-a considerat uneori că natura nu dispune de însușiri estetice proprii și că ea devine frumoasă doar „în măsura în care conține artă" *(Gh. Lalo)*, sau reamintește de condiția artei. Dar, cum s-a arătat, natura nu e frumoasă numai pentru că ne place nouă, pentru că revărsăm asupra ei frumusețea creațiilor umane, ci este într-adevăr frumoasă deoarece conține condițiile *obiective* ale frumosului — pe care arta le *potențează*, le exprimă mai profund, *dar nu le creează*.

Pe alt plan, ideea a fost reluată de esteticienii marxiști care, acceptînd în principiu obiectivitatea ambelor forme ale frumosului, susțin puncte de vedere diferite asupra recunoașterii caracterului *natural* ori *social* al calităților estetice. Deosebirea este totuși superfluă de vreme ce, în practică, valențele de ordin estetic, din orice domeniu ar proveni, pot fi apreciate și legitimate numai în cadrul vieții sociale, purtînd astfel amprenta *epocii istorice* și a *conștiinței de clasă*, legate de idealul la care sînt raportate.

În afara înțelegerii frumosului ca realitate estetică întemeiată pe factorii de armonie, echilibru, simetrie, seninătate etc. trebuie să analizăm „frumosul în accepție largă, în care sînt înglobate toate «modificările», chiar urîtul" (Mircea Florian). Această perspectivă impune cu necesitate discutarea aspectelor ce privesc *zugrăvirea frumosului* și *zugrăvirea frumoasă*, precum și pe cele referitoare la *valoarea estetică a urîtului*.

Încă *Aristotel* remarcase că în artă ne face plăcere să vedem imaginile fidele ale unor lucruri care în realitate ne repugnă, iar Plutarh formulase deja principiul că *„una e frumosul și altceva e imitarea frumoasă"*. Astfel, oamenii simt plăcere să admire, în transfigurare artistică, fapte pe care în viață le consideră oribile, respingătoare. Ei găsesc frumoase picturi ca: „Medeea ucigîndu-și fiii", „Capriciile" lui Goya, „Piticul" de Velasquez, „Cocoșatul" de Repin,

Scanned with OKEN Scanner

„Moartea lui Marat" de David ; anumite personaje din romanele lui Gogol sau Dostoevski ; din filme ca „Procesul de la Nürenberg ; „Planeta maimuțelor" ; imagini din poeziile lui Baudelaire ori Arghezi :

„În beciul cu morții, Ion e frumos
Întins gol pe piatră, e-un fraged surîs.
— Trei nopți șobolani l-au ros
Și gura-i băloasă-i ca de sacîz" („Ion, Ion").

În atari situații, sentimentul de frumusețe ia naștere *nu din zugrăvirea frumosului din realitate*, ci prin contrast cu acesta, *el apare ca rezultat al zugrăvirii frumoase* a unor aspecte urîte ale lumii reale, fiind pe de-a întregul o consecință a frumuseții *tratării artistice* a laturilor anestetice sub care se manifestă uneori adevărul vieții. Și, cu toate că fenomenele înfățișate de artist în asemenea opere contrastează violent cu ideea de perfecțiune fizică sau morală, consumatorul de artă nu-și poate reprima, în compensație, o stare de adîncă satisfacție estetică în fața măiestriei și perfecțiunii cu care au fost realizate. Dealtfel, aprecierea „frumuseții ca *expresie reușită" (Croce)* și a „frumosului ca *izbutit estetic" (T. Vianu)*, în opoziție cu care urîtul este considerat „expresia *greșită*", imperfectă, nerealizată, trimite la o asemenea înțelegere a raporturilor frumosului cu realitatea.

Acceptarea urîtului — domeniu important al realității — în universul de inspirație al artei, reprezintă o temă aproape unanim omologată. Pericolul care pîndește însă arta modernă constă în tendința proliferării lui, în supralicitarea și abordarea excesivă a aspectelor morbide, sinistre, monstruoase, în „adunarea laolaltă a tuturor ororilor vieții cu care artistul își torturează propria imaginație, ca și pe a cititorului" *(Lenin)*. Sub pretextul că urîtul este mai expresiv, atractiv și incitant la creație, că are o multiplicitate de forme și grade de particularitate, unii autori și teoreticieni au fost tentați să-l considere ca fiind singurul izvor al artei, cultivîndu-l și savurîndu-l în sine, deliberat. Lecția istoriei arată însă că atunci cînd marii artiști s-au oprit asupra laturilor urîte ale realității, au făcut-o din nevoia de a dezvălui adevărurile fundamentale ale vieții, oferind o imagine globală, atotcuprinzătoare asupra lumii. Tratarea acestor aspecte s-a făcut de obicei prin prisma unei viziuni filosofice umaniste, înaintate, a unor crezuri morale purificatoare, pe fundalul cărora se profilează și mai convingătoare strălucirea frumosului. Datorită capacității sale de a reflecta esența condiției umane, de a potența pînă la desăvîrșire forțele creatoare ale omului, frumosul este cultivat cu cea mai mare grijă în societatea socialistă, ca una din valorile pozitive, fundamental con-

Scanned with OKEN Scanner

structive, ce contribuie la afirmarea deplină a personalității umane, la înălțarea spirituală a poporului nostru, în a cărui structură sufletească este adînc și covîrșitor imprimat simțul frumosului.

Addenda :

„In fața omului se află rețeaua de fenomene naturale. Omul instinctiv, sălbaticul, nu se desprinde pe sine de natură. Omul conștient se desprinde ; categoriile sînt trepte ale acestei desprinderi, adică ale cunoașterii lumii, puncte nodale în rețea, care-l ajută s-o cunoască și s-o cucerească" (*V. I. Lenin, Opere complete*, vol. 29, Ed. politică, București, 1966, p. 79).

„Pentru ai noștri frumosul este acel frumos estetic pe care îl prind îndată, îl înțeleg adînc și de care au o nevoie sufletească asemenea cu care s-ar găsi greu la alte națiuni. Este frumoasă pentru dînșii primăvara, este frumos un cer albastru, este frumoasă o pajiște înflorită, este frumoasă o figură omenească, este frumos un gest care șade bine omului..

Poporul nostru va merge și mai departe. El va găsi o frumusețe și în lucrurile care-i strică, în lucrurile care-l înspăimîntă. Va găsi frumoasă o furtună, va găsi frumusețe în linia de lumină arzătoare a trăsnetului care distruge, în revărsarea apelor care copleșesc și înecă. Nimic din ceea ce poate face parte din harta cît de largă a frumuseții pe care am putea-o numi, cu un termen filosofic, estetică, nu-i scapă" (*Nicolae Iorga*, în vol. Frumosul românesc în concepția și viziunea poporului, Ed. Eminescu, București, 1977, p. 7).

Chestionar :

- Ce sînt categoriile și care este importanța lor ?
- Definiți specificul categoriilor estetice și analizați criteriile sistematizării lor.
- Enumerați cîteva momente din istoria categoriei de frumos și precizați caracterul social-istoric al frumosului.
- Care sînt modurile de existență a frumosului și în ce constă specificul relației dintre frumos și urît ?

Sublimul. Tragicul

Sublimul. Categorie estetică afirmativă, sublimul semnifică triumful valorii umane în confruntarea cu infinitul și absolutul cunoașterii, cu mersul ascendent al istoriei, exprimînd atitudinea estetică solicitată din perspectiva idealului și a măreției ce încununează întreaga realitate. În măsura în care aceasta se manifestă ca aspirație către înțelegerea lumii, către supunerea naturii și către desăvîrșirea individuală, ni se dezvăluie *premisele obiective* și *subiective* din care se

Scanned with OKEN Scanner

constituie sfera cuprinzătoare a sublimului. *Sentimentul sublimului*, apărut în urma unui dialog inițial dezarmonic cu deschiderile nelimitate ale lumii reale, creează o stare afectivă de o intensitate deosebită, cu caracter excepțional. Intuiția depășirii posibile a limitelor și năzuința de a atinge adevărul absolut determină noi raporturi calitative cu existența și, în consecință, înălțarea pe un plan superior a demnității omului.

Coordonată estetică fundamentală, sublimul se regăsește în *natură, societate* și în *creația artistică*. Cum sublinia *Tudor Vianu* „poate că sentimentul modern al sublimului a vibrat mai întîi în sufletul filozofilor astronomi ai Renașterii, în sufletul lui Nicolaus Cusanus și Giordano Bruno, privind nesfîrșirea cerului înstelat" ...Din „speculația metafizică și morală asupra naturii și omului" au apărut și determinările sublimului printre care se evidențiază, în primul rînd, seducția orizonturilor nesfîrșite și măreția aspirațiilor susținute de încrederea în realizările viitoare. În sfera categoriilor estetice, funcționalitatea sublimului nu este singulară. Există o formă supremă a acestei categorii care se apropie de *tragic* prin extensia momentului de luptă. Spre deosebire de tragic, vocația permanentă a omenirii pentru sublim se petrece în planul unor confruntări care nu sînt catastrofale în sensul dispariției implacabile a unei valori umane, teama și neliniștea inspirate de *neputința fizică relativă* fiind urmate de *conștiința forței* cu care idealul se poate ridica deasupra evidențelor imediate. Există astfel variante ale legendei prometeice (semnate de *Shelley, T. Arghezi*) în care spiritul de sacrificiu, înțeles ca aspirație sublimă a umanității, învinge împreună cu eroul.

Raportat la *frumos*, modalitate estetică preponderent armonioasă, sublimul se caracterizează printr-un prag dizarmonic existent înaintea trecerii spre o nouă dimensiune calitativă a universului. În contextul *practicii social-istorice* sensul sublimului se schimbă; cunoscînd, de pildă, legile fizicii, trăsnetul nu-i mai apare omului ca înfricoșător și măreț decît într-o viziune poetică în care conexiunile sînt potențate simbolic.

Consacrarea teoretică a sublimului ar aparține, după unii cercetători, lui *Caius Casius Longinus* (213—273), al cărui tratat „Despre sublim" a intrat în patrimoniul gîndirii universale moderne prin traducerea semnată de *Boileau* în anul 1674. Alegîndu-și exemplele din *Homer* și *Platon* ca și din teatrul Antichității grecești, autorul demonstrează necesitatea artei „stilului sublim" pentru educația omului, insistînd asupra surselor (elevația spiritului și a gîndirii, noblețea expresiei, nota pozitiv patetică) și asupra figurilor de stil de care trebuie să se țină seama în alcătuirea discursului oratoric. Identificat în cîmpul existenței cu *extraordinarul, surprinzătorul* și *minunatul*, sublimul conduce la apariția unor stări subiective asociate, cum ar fi *admirația strivitoare, uimirea* sau *extazul*. În urma contactului cu un orizont neașteptat, necunoscut și extrem de îndepărtat, din contemplarea „mărețiilor și armoniilor ascunse ale lumii", spiritul omenesc cucerește o treaptă de elevație su-

Scanned with OKEN Scanner

premă. „Acele focuri care se aprind citeodată pe cer, cu toate că ele dispar, în mod obişnuit abia născîndu-se, ... acele fumegări ale muntelui Etna pe care acesta le aruncă citeodată din profunzimile sale", ni se dezvăluie ca rezultat al efortului maxim, uneori primejdios, care însoţeşte năzuinţa de a cuprinde infinitul.

În secolul al XVIII-lea, sub influenţa optimismului istoric al iluminismului, în estetica filozofică apar importante cercetări asupra sublimului, datorate lui *Edmund Burke*, *Kant*, *Schiller*. Concepţia lui *Kant* despre sublim se sprijină pe citeva disocieri de principiu ce vor marca profund tezele generaţiilor următoare de filozofi şi esteticieni.

Pentru Kant, sublimă este în primul rînd natura. El consideră că experienţa subiectivă în faţa unor fenomene care uimesc prin dimensiunile lor uriaşe, lipsite de orice termen de comparaţie *(sublimul matematic)*, sau prin forţa incomensurabilă pe care o pot degaja *(sublimul dinamic)*, cuprinde o primă stare de suspensie datorată eşecului senzorialităţii. Spiritul omenesc, tulburat de emoţie, trece de la această neputinţă sensibilă la conştiinţa superiorităţii morale care îl ridică deasupra tuturor forţelor naturii. Măreţia „masivelor muntoase care se ridică pînă la cer", a „prăpăstiilor adînci, în care urlă apele", devine o calitate exclusivă a privitorului care a contemplat-o cu îndrăzneală şi entuziasm, condus de raţiune. *Kant* dezvoltă în doctrina sa *antinomia frumos-sublim*, definind în lucrările de tinereţe fundamentele lor psihologice: diferitele tipuri de temperament, diferenţele dintre sexe şi deosebirile naţionale. În comparaţie cu sublimul, care este întotdeauna mare şi simplu, inspirînd o emoţie puternică şi respect, frumosul este „mic, împodobit, artificios", declanşează un sentiment de iubire şi poate fi gustat un timp mai îndelungat. *Friedrich Schiller* (1759 — 1805) preia ideile autorului antic şi ale lui *Kant* referitoare la dimensiunea sublimă a universului şi la capacitatea umană de a o cuprinde, diferenţiază frumosul de sublim şi distinge între *sublimul teoretic* (ca reprezentare a infinitului) şi *sublimul practic* (superior ca influenţă şi asociat cu un pericol). Ca şi înaintaşii săi, *Schiller* subliniază necesitatea împletirii sentimentului frumosului ca acela al sublimului în procesul educaţiei estetice, în cultivarea marilor virtuţi morale ale omului. În ţara noastră, ideile lui *Kant* despre sublim se află cuprinse în Cursul de estetică pe care *Simion Bărnuţiu* l-a ţinut la Universitatea din Iaşi în perioada 1858 — 1863. Pentru *Hegel* sublimul este reprezentat de simbol, ca expresie a ideii absolute „care nu e în stare să-şi găsească forma determinată în fenomenele concrete". În *arta simbolică*, tensionată de veşnice căutări formale, capabile să cuprindă integral semnificaţia şi care se ridică „în ceea ce e lumesc, deasupra a tot ce e lumesc", sublimul îşi află singura întruchipare autentică. Polemizînd cu manifestările idealiste posthegeliene şi respingînd teza că „sublimul este precumpănirea ideii asupra imaginii", *N. G. Cernîşevski* (1828 — 1891) formulează o interpretare materialistă. În concepţia sa „un obiect sublim — este obiectul ce depăşeşte cu mult, prin proporţiile lui, obiectele cu care-l comparăm". Romantismul *(Jean-Paul, Schelling, Schopenhauer)* accentuează în conturarea categoriei de care ne ocupăm nemărginirea universului şi tensiunea ce însoţeşte mereu înălţarea deasupra ordinii trecătoare a lucrurilor.

În epoca contemporană, apare tendinţa de ignorare sau subapreciere a categoriei de sublim. Aceasta îşi află totuşi locul cuvenit în „Estetica" lui *Nicolai Hartmann* (ca variantă nobilă a frumosului, exprimînd concordanţa dintre obiectul măreţ şi necesităţile sufleteşti ale contemplatorului) şi în sistemul lui *Etienne Souriau* (ca o categorie ce pătrunde în ţesătura celorlalte, desemnînd zborul uman către orizonturile îndepărtate şi enigmatice ale lumii).

În *sfera artei*, întruchipările sublimului apar ca *sentimente, aspiraţii şi virtuţi ideale*. Din punct de vedere al conţinutului ideatic putem aprecia ca sublime numeroase realizări ale muzicii, literaturii

Scanned with OKEN Scanner

și artelor plastice. Creația lui *Bach* stă sub semnul sublimului și al eternității. Există în muzica sa, așa cum remarca poetul *Lucian Blaga*, „vibrant și copleșitor rostit, un orizont spațial, și încă unul de o structură cu totul specifică: orizontul infinit..." Armonia universală, elogiată în „Simfonia a IX-a" de *Beethoven*, continuitatea neîntreruptă a existenței sugerată de „Coloana Infinitului", în care sculptorul *C. Brâncuși* și-a concretizat însăși profesiunea de credință, exprimă perspectivele sublime la care aspirăm conduși de cele mai nobile idealuri umane. Considerăm, de asemenea, sublimă ideea de zbor întruchipată tulburător de imaginea „Victoriei din Samothrace" sau forța care agită picturile lui *Michelangelo* aflate pe plafonul Capelei Sixtine. Comunicarea cu misterioasele depărtări cosmice își găsește expresia poetică concentrată în opera lui *Mihai Eminescu* („La steaua", „Luceafărul"), măreția perpetuării vieții în natură fiind glorificată de versurile poeziei „Mirabila sămînță" de *L. Blaga*:

„Laudă semințelor, celor de față și-n veci tuturor!
un cînt de primăvară, un cer de înaltă lumină,
s-ascunde în fiește care din ele, cînd dorm.
Palpită în visul semințelor
un foșnet de cîmp și amiezi de grădină,
un veac pădureț,
popoare de frunze,
și-un murmur de neam cîntăreț".

Tudor Arghezi a conceput ale sale „Cuvinte potrivite" ca o artă poetică a sublimului. De la tema năzuinței cutezătoare spre infinit, amenințată mereu de înfrîngere, poetul evoluează către exprimarea descătușării prometeice a ființei umane din „Cîntare omului".

În civilizația socialistă, omul se afirmă liber și stăpîn pe destinul său, depășindu-și mereu, în faptele și acțiunile cotidiene sau în cele de excepție, propria condiție, deschizîndu-și un drum sigur către o reală împlinire spirituală. Asistăm în consecință la o altă funcționalitate a categoriei de sublim, ca modalitate perenă și necesară de însușire estetică a realității.

Eroicul și *monumentalul*, varietăți ale sublimului, pătrund masiv în arta socialistă, profund umană și democratică. Eroicul, coordonată importantă a vieții și activității maselor, încununează pe plan istorico-social lupta de eliberare și de schimbare a lumii, iar monumentalul, particularizat în diferite genuri artistice (pictura, sculptura monumentală, romanul monumental), se manifestă prin cuprinderea unor conținuturi ample în forme grandioase. Prin excelență cetățenească, expusă în spații deschise, arta monumentală cunoaște în țara noastră o dezvoltare semnificativă, se încadrează cu maximum de eficiență educa-

Scanned with OKEN Scanner

tivă în noile alcătuiri urbanistice și se bucură de o largă apreciere. Noul statut social al omului presupune aspirația înaltă și intensă către valorile sublime, aspirație care își află împlinirea în activitatea de făurire a societății socialiste și a comunismului, în procesul de făurire a unor opere literar-artistice pe măsura marilor transformări revoluționare cu care sîntem contemporani.

Tragicul. Categorie estetică distinctă, *tragicul desemnează irosirea sau dispariția unor valori umane fundamentale.* Esența lui rezidă în contradicția dintre posibilitate și realitate, dintre întîmplare și necesitate, pieirea valorii apărîndu-ne „absurdă", „aberantă", cutremurătoare și dureroasă totodată, deoarece presupune negarea firescului, ruperea ordinii naturale a lucrurilor, prin instaurarea nonsensului sau anormalului. Iată de ce ne referim la situații tragice atunci cînd idealuri înalte se spulberă, cînd inițiative lăudabile nu-și găsesc împlinirea, cînd virtutea e înjosită, cînd nedreptatea ia locul dreptății, cînd victoria se transformă în înfrîngere.

Rezultat al tensiunii extreme dintre valoare și distrugerea ei, dintre ceea ce se petrece și ceea ce ar fi trebuit să se petreacă, tragicul confirmă odată mai mult principiul dialectic al luptei și unității contrariilor. În această ordine de idei, *Engels* menționa, referindu-se la un context social-istoric vast, „coliziunea tragică dintre postulatul istoricește necesar și imposibilitatea înfăptuirii sale practice".

Se știe, tragicul evoluează invariabil către un deznodămînt nefericit, către dezastru. Asta nu înseamnă însă că viziunea tragică e una pesimistă ori negativistă, întrucît prezența valorii în sfera tragicului implică și o latură afirmativă a categoriei respective. Desigur, dispariția valorii reprezintă o pierdere de calitate pe care o resimțim ca atare, dar această pierdere sugerează într-un plan secund existența unui ideal, conturează, prin opoziție, aspirația spre sublim. Faptul că tragicul conține și o componentă *sublimă* nu trebuie să surprindă. Personajul tragic, animat îndeobște de idei și sentimente generoase, eșuează, se prăbușește, neizbîndind în năzuințele sau acțiunile sale, dar prin aceasta nu devine mai puțin impunător. Dimpotrivă, nereușita eroului tragic, pusă în antiteză cu bogăția sa spirituală, conferă acestuia un plus de noblețe și grandoare, o măreție umană ce îl situează, adesea, în vecinătatea zonelor înalte ale sublimului.

Continuînd paralela începută între tragic și celelalte categorii estetice, să accentuăm legătura sa cu *frumosul,* determinată atît de afirmarea valorii într-un sens implicit, adică tocmai prin pieirea ei, cît și ca o consecință logică a acestei dispariții, prin cerința stringentă de a dura alte valori, deci alte frumuseți. Interferarea tragicului cu *comicul* duce la apariția unor situații *tragicomice,* caracterizate prin prezența simultană a celor două categorii sensibil contrastante, fie în împrejurări curente de viață, fie în interiorul unor opere artistice. Pe

Scanned with OKEN Scanner

de altă parte, caracterul social, uman și istoric al tragicului îl deosebește net de *groaznic* sau *înspăimîntător*, a căror sorginte asocială, biologică și mecanică, provocînd oroare și spaimă exclude orice apropiere a acestora cu frumosul sau sublimul.

Înainte de a evidenția domeniile și formele de manifestare a acestei categorii, trebuie făcută o prealabilă enumerare a factorilor care o generează. Vom sublinia, astfel, că marile conflicte pe care le-a cunoscut omenirea de-a lungul istoriei sale multimilenare, produse de inegalitatea socială, de oprimarea națională au creat premise obiective pentru situații dramatice, adesea chiar tragice. Antagonismul persoană-comunitate a condus, de asemenea, la apariția unor fenomene tragice ca izolarea individului de societate, diferite forme de alienare etc. Neputința în fața stihiilor dezlănțuite ale naturii, suferința fizică, imposibilitatea evitării sau depășirii unei crize morale, nefericirea în iubire, moartea, iată alte surse specifice tragicului. Așa cum se poate observa, categoria respectivă se recunoaște deopotrivă în societate și artă — tragicul în artă reprezentînd o prelungire transfigurată a tragicului social — motiv pentru care delimitarea nu vizează izvoarele sale, ci modul concret în care acesta ființează.

Urmărind felul cum se dezvăluie tragicul în artă, constatăm că unele ramuri ca literatura, muzica, se disting în redarea lui, în timp ce în artele plastice și arhitectură prezența tragicului se face simțită într-o măsură relativ redusă. Acest lucru se datorează dramatismului acuzat al artelor din prima categorie, faptului că dispun prin însăși natura lor de posibilitatea de a contura ciocniri puternice, pasiuni violente, răsturnări de situații, tensionări paroxistice impuse de desfășurările tragice. Se cuvine să acordăm prioritate teatrului, unde tragicul apare în forma sa cea mai decantată : *tragedia.*

Specie a dramaturgiei, tragedia își are originile în teatrul antic grec și primii reprezentanți de seamă în *Eschil, Sofocle* și *Euripide*. Spectacol al unui conflict, tragedia antică pune în lumină lupta eroică a omului împotriva fatalității, a destinului implacabil, de cele mai multe ori ostil, împotriva injustiției, a forțelor răului. „Personajul tragic — scria elenistul *A. Bonnard* — se bate ca să nu existe o nedreptate, pentru ca o moarte să nu aibă loc, pentru ca crima să fie pedepsită, pentru ca legea unui tribunal să învingă asupra linșajului, pentru ca dușmanii învinși să ne inspire fraternitate, pentru ca misterul zeilor să nu mai fie mister, ci dreptate... Să simplificăm : eroul tragic se bate pentru ca lumea să fie mai bună sau, dacă trebuie să rămînă așa cum este, pentru ca oamenii să aibă mai mult curaj și seninătate pentru a trăi în ea".

În Renaștere, grație transformărilor profunde ale viziunii despre om și locul său în univers, se produce o radicală schimbare a modului de a concepe tragedia și de a o realiza. Impactul tragic se declanșează nu în urma confruntării dintre om și zei, ci este rezultatul unor confruntări inter-umane. Tragicul se descoperă acum în contradicția dintre idealurile umaniste și imposibilitatea împlinirii lor într-o societate nedreaptă și dedusă din această realitate, în opoziția dintre cruzimea, setea de

Scanned with OKEN Scanner

putere și înavuțire, egoismul și necinstea unora și virtutea morală a altora. Tragediile shakespeariene ne pot edifica asupra acestui aspect: *Hamlet* se sacrifică pentru triumful adevărului, încercînd să schimbe „vremile ieșite din făgașul lor firesc", *Macbeth* devine victima propriei vanități de a domni, *Regele Lear* este abandonat de fiicele sale, iubirea îndrăgostiților din Verona, *Romeo și Julieta*, se sfîrșește tragic din pricina neînțelegerii și urii celor din jur ș.a.m.d.

Tradiția marii tragedii, continuată de clasicii francezi *P. Corneille* și *J. Racine*, de *J. W. Goethe* și *Fr. Schiller*, reprezentanți ai neoumanismului german, este întreruptă spre mijlocul veacului trecut. Fenomenul se explică, așa cum arăta *T. Vianu*, prin aceea că „eroul tragic nu mai poate fi nicăieri identificat în masele burgheze trăind pașnice și ocrotite de statul polițienesc al liberalismului". Cu toate că tragedia dispare, filonul tragic, generat în teatrul modern și contemporan mai cu seamă de o criză de conștiință, va dăinui în cadrul *dramei*, specie complexă, capabilă să exprime trăiri dintre cele mai variate. Astfel, tragicul se va recunoaște în piesele multor dramaturgi importanți, aparținînd sfîrșitului de secol XIX, precum și secolului nostru ca: *A. Cehov, H. Ibsen, L. Pirandello, E. O'Neill, F. Garcia Lorca, J. P. Sartre, A. Camus, E. Ionescu.*

Poezia și proza nu au ocolit tragicul, scriitori din epoci diferite descoperind în realitatea înconjurătoare nenumărate aspecte conflictuale, pe care le-au prezentat în opera lor. De la *Dante* la *Byron*, *Eminescu* și *Blaga*, de la *Cervantes* la *Balzac*, *Dostoievski*, *Kafka*, *Rebreanu* sau *Faulkner*, întreaga literatură e străbătută și de puternice accente tragice.

Dramatică prin excelență, muzica și-a dezvăluit resursele tragice cu deosebire de la *Beethoven* încoace, deși încă mai devreme, în creația lui *Monteverdi*, *Bach*, *Haendel* sau *Mozart*, momentele grave sau sumbre nu au lipsit. Cristalizarea în perioada clasicismului a unor genuri și forme contrastante ca: sonata, uvertura, simfonia a deschis noi posibilități de redare a tensiunii sonore. Simfoniile a III-a „Eroica" sau a V-a a „Destinului" de *Beethoven*, simfoniile I, a IV-a sau „Uvertura tragică" de *Brahms*, simfonia a IV-a de *Ceaikovski*, reprezentînd cîteva exemple mai concludente. Fără a neglija ponderea tragicului în oratoriu, cantată, în muzica de cameră, trebuie remarcat că alături de simfonie, opera rămîne principalul gen muzical în care tragicul se afirmă plenar: „Traviata", „Don Carlos", „Othelo" de *Verdi*, tetralogia „Inelul Nibelungilor", „Tristan și Isolda" de *Wagner*, „Wozzeck" de *A. Berg* sau „Oedip-ul" enescian putînd fi considerate modele de referință în acest sens.

Addenda:

„Într-adevăr, sufletul nostru, prin firea lui, se înalță în fața adevărului sublim și, ajungînd la o mîndră înălțime, se umple de bucurie și de înflăcărare de parcă ar fi făcut ceea ce a auzit..

Pe lîngă multe altele, desigur, am văzut că natura nu l-a socotit pe om o ființă umilă și fără noblețe, ci ne-a adus la viață și pe lume ca la o mare sărbătoare, ca

Scanned with OKEN Scanner

să fim spectatori ai universului și aprigi luptători, și ne-a sădit în suflete de la început o neînvinsă dragoste pentru tot ce-i mare și pentru tot ce-i mai minunat în fața privirilor noastre. De aceea lumea întreagă nu poate potoli setea de contemplare și cugetare a omului; gîndurile lui trec adesea dincolo de hotarele lumii înconjurătoare și, dacă cineva ar cerceta cu privirile lumea în care trăim și ar vedea cîtă putere are asupra noastră în toate privințele tot ce-i extraordinar, mare și frumos, va ști îndată pentru ce ne-am născut..." (Tratatul despre sublim, în vol. Arte poetice, Antichitatea, Ed. Univers, București, 1970, p. 318, 348).

„Tragedia este *imitația* unei acțiuni alese și depline, cu o anumită întindere, într-o limbă frumoasă, deosebită ca formă, potrivit diferitelor părți ale tragediei, imitație făcută de personaje în acțiune, iar nu printr-o povestire, și care, stîrnind mila și frica, săvîrșește purificarea caracteristică unor asemenea emoții". (*Aristotel*, Poetica, Ed. Științifică, București, 1957, p. 24.)

„Aparițiа prăbușirii a ceva omenește de înaltă valoare poate avea foarte bine valoare estetică și poate produce plăcerea intuirii — inclusiv a înfiorării — fără să lezeze sentimentul etic. Plăcerea aceasta este atunci un adevărat sentiment valoric al sublimului... Căci nu de prăbușire sînt legate valoarea și plăcerea estetică a celui ce contemplă, ci de măreția umană însăși; în lumina plină a interesului nostru însă, a participării noastre și a sentimentului intensificat al valorii, măreția aceasta umană este pusă abia prin simpatia dureroasă pe care ne-o provoacă prăbușirea ei.

Cu aceasta s-a rezolvat una din aporiile de mai sus: nu prăbușirea binelui ca atare este sublimă, ci binele însuși este transfigurat, în căderea lui, în sublim. Și cu cît mai clar se oglindește prăbușirea în suferința și înfrîngerea luptătorului, cu atît devine mai puternic acest farmec al tragicului". (*Nicolai Hartmann*, Estetica, Ed. Univers, București, 1974, p. 425).

Chestionar:

- Arătați care sînt domeniile de manifestare a sublimului.
- Prezentați principalele contribuții teoretice care au consacrat categoria de sublim.
- Explicați în ce constă specificul tragicului și desemnați sursele și manifestările sale.
- Efectuați o paralelă între tragedia clasică (antică, a Renașterii) și drama modernă.

Comicul. Alte categorii estetice

Comicul. Aparținînd formelor estetice fundamentale, comicul, asemenea tragicului, are ca domenii de manifestare aria întinsă a fenomenelor sociale și reflectarea lor adecvată pe plannl creațiilor artistice. „Natura nu este niciodată comică; comic este ceea ce o contrazice" spunea *T. Vianu* asociindu-se lui *F. Hebbel* (1813—1863), pentru care „comicul este negația continuă a naturii". Reflex al *stărilor existențiale contradictorii*, atitudinea comică, însoțită de rîs, reliefează una din modalitățile esențiale de implicare a omului în dina-

Scanned with OKEN Scanner

mica vieții sociale, un tip bine individualizat de angajare a conștiințelor în contextul spiritualității umane. Grație imperativelor de acută rezonanță social-istorică, comicul s-a bucurat de atenție și interes deosebit atît în cadrul relațiilor practice, cît și în sferele transfigurate ale artei.

Recunoscîndu-i concreteţea estetică, *Aristotel* lega sorgintea comediei de „imitația unor oameni cu o moralitate inferioară" în raport cu tragedia care e „imitația unei acțiuni alese", spre a conchide că, de fapt, ele se despart tocmai pentru că „una năzuiește să înfățișeze pe oameni mai răi, cealaltă mai buni decît sînt în viața de toate zilele".

Pe linia descifrării semnificațiilor de esență ale comicului, a reacțiilor psihologice produse de el, s-a insistat asupra coordonatei sale etice, născută din orgoliu și vanitatea superiorității față de alții sau uneori față de propriile neîmpliniri. În această optică, apariția sentimentului de „veselie și ură" *(Descartes)*, de „mîndrie subită" *(Th. Hobbes)*, plasează obiectul supus rîsului ca realitate neacceptată — într-o poziție de inferioritate, ceea ce justifică atitudinea de ridiculizare și respingere a lui. Pentru *G. E. Lessing* „comicul e produs de contrastul nu prea violent și prea tăios, dintre perfecțiune și imperfecțiune", dintre desăvîrșire și „urîțenia inofensivă". Preocupat de mecanismul interior al declanșării comicului, unde rolul hotărîtor îl are „surpriza", „efectul neașteptat", *Kant* arăta că „rîsul e un efect izvorît din brusca prefacere a unei așteptări încordate în nimic", iar situația comică îi apărea ca o continuă pendulare între tensiune și relaxare, între premisele grave, importante, și finalizarea lor în efecte lipsite de adîncime și însemnătate. „Nimic nu ne face mai mult să rîdem, spunea *Blaise Pascal (1623 — 1662)*, decît o disproporție surprinzătoare între ceea ce se așteaptă și ceea ce se vede". După opinia lui *Hegel*, comicul are la bază existența unor contradicții lucid înțelese, din perceperea cărora rezultă un rîs al „înțelepciunii satisfăcute", al „satisfacției pe care o încerci simțindu-te deasupra propriei contradicții". *Cernîșevski* vedea esența comicului în „deșertăciunea și nulitatea lăuntrică" a urîtului „învești mîntat în pretenții de conținut și valoare reală". „Domeniul comicului, spune el, este omul, societatea omenească, viața oamenilor, pentru că numai în om se dezvoltă tendința de a fi altceva decît poate fi, numai în om iau naștere pretențiile deplasate, sterile, absurde". O amplă teorie asupra comicului dezvoltă filozoful francez *Henri Bergson* (1859 — 1941) în lucrarea „*Le rire*" (Rîsul) axată pe ideea suprapunerii aspectelor mecanice peste formele creatoare ale vieții. După el, generează comic tot „ceea ce este rigid, dat, mecanic, în opoziție cu ceea ce e suplu, în continuă schimbare, viu... automatismul în contrast cu activitatea liberă, iată într-un cuvînt ceea ce rîsul subliniază și ar vrea să corecteze". Relevîndu-i structura complexă, *T. Vianu* spunea că „redus la tipul său cel mai general, comicul este totdeauna o impostură demascată și făcută, odată cu aceasta, neprimejdioasă"; la *M. Ralea* „comicul este și o sancțiune socială".

Esența social-istorică a comicului, natura sa pregnant contradictorie, au fost stăruitor subliniate de estetica marxistă, mărturie fiind desele referiri ale clasicilor la aceste aspecte.

Sub o formă sau alta, aproape unanim s-a recunoscut că la baza comicului stau anumite *contraste, neconcordanțe, inadvertențe* potrivit cărora reacția comică îmbracă forme particulare distincte, concretizate în diverse modalități de expresie artistică. Astfel, o sursă

Scanned with OKEN Scanner

principală a comicului rezidă în contradicția dintre *nou și vechi*, dintre mersul progresist al societății și elementele perimate, depășite ale trecutului (fenomene de fixație politică, de rutină socială, obiceiuri și practici învechite, instituții caduce etc.) care, în încercarea de a se menține peste limita justificării istorice, devin comice, ridicole, uneori chiar groaznice și odioase. „Istoria, arăta *Marx*, acționează temeinic și trece prin multe faze cînd duce la groapă o formă veche de viață. Ultima fază a unei forme a istoriei universale este *comedia* ei" ; tocmai de aceea „omenirea se desparte cu *voioșie* de trecutul ei". În anumite cazuri devine comică tocmai *neînțelegerea noului*, discrepanța dintre *idealul* depășit, anacronic și *condițiile de viață schimbate*. De asemenea, inadecvarea dintre *conținut și formă*, dintre *fond și expresie*, generează situații comice, fie atunci cînd forma se dovedește incapabilă să transmită întreaga bogăție a conținutului, fie atunci cînd fondul sărac și retrograd împrumută forme noi, care nu i se potrivesc. Un tip important de comic își găsește izvorul în neconcordanța ridicolă dintre *intenție, acțiune* și *rezultat*, în dezacordul dintre *mijloacele folosite și scopul urmărit*. Această modalitate este frecvent întîlnită în comedie, datorită capacității sale de a realiza surpriza, neașteptatul, imprevizibilul care declanșează rîsul. La fel de generos pe planul artei este comicul provocat de conflictul dintre *aparență și esență*, dintre ceea ce este ceva sau cineva și *ceea ce vrea să pară*. Marx a identificat o astfel de confruntare în realitatea social-istorică a «vechiului regim» precizînd că : „Dacă ar crede în propria lui *esență*, ar mai încerca oare să o ascundă sub *aparența* unei alte esențe, și și-ar mai căuta oare salvarea în ipocrizie și în sofisme ?", iar *Eminescu* o ilustra cu „cea mai comică noțiune românească care e moftul (moftangiul), antiteză neîmpăcată și-n sine atît de ridicolă dintre aparența exterioară și fondul intern".

În funcție de specificul contrastului de viață oglindit și de sancțiunea morală atribuită, această mare diversitate de manifestări comice, ale spiritului uman, s-a concretizat într-o impresionantă gamă de înfățișări artistice. Urmînd o anumită ordine graduală, analiza lor poate debuta cu *ironia* (de la grecescul *eironeia* = prefacere, simulare), formă a comicului exprimată printr-o figură de stil în care sensul unui mesaj este contrar înțelesului pe care îl au cuvintele întrebuințate — *antifraza*. În evoluția ei se disting : *ironia de tip socratic*, procedeu prin care cineva prefăcîndu-se naiv, neștiutor, uneori drapat în hainele umile ale ignoranței, pune întrebări care-l obligă pe interlocutor la răspunsuri contradictorii cu ajutorul cărora i se destramă apoi eșafodajul de idei, făcîndu-l să-și recunoască ignoranța ; *ironia romantică*, expresie a confruntării dintre spiritul lucid, bazat pe disponibilități intelectuale reale și fantezia dezlănțuită, extinsă peste limitele firescului ; *ironia modernă*, cu sensuri politico-filosofice pro-

Scanned with OKEN Scanner

funde, îndreptată spre demistificarea realităților contemporane. Realizînd *o respingere de fond sub aspectul unei recunoașteri aparente*, ironia surprinde o suită de nepotriviri și inadvertențe, de la greșelile gramaticale pînă la înfruntările de idei. „Ironia e felul cel mai rafinat de a expune defectele altora" (J. Locke), sau cum spune *M. Ralea*: „Ironia e o ură ușoară îndreptată în contra unor oameni pe care îi iei în serios". Printre formele mai des utilizate ale ironiei se întîlnesc: *repetiția*, „clișeul" sau *locul comun*, *litota*, *parodia*, *pastișa*, *fabula* și chiar *tăcerea* încărcată de semnificații. Cînd autorul se ironizează pe sine însuși pentru a zeflemisi indirect defectele morale ale altora (așa procedează *Grigore Alexandrescu* în „Satira duhului meu"), ori pentru a contracara propriile porniri spre orgoliu și infatuare, se obține, uneori involuntar, *autoironia*.

Una din modalitățile deosebit de importante ale comicului o reprezintă *umorul* ivit din cunoașterea opozițiilor sociale care, prin gradul lor de acuitate nu vizează esența fenomenelor, proceselor, situațiilor sau caracterelor, ci doar unele laturi și neîmpliniri ale lor. Năzuind spre schimbarea și perfecționarea stărilor de fapt, spre despovărarea lor de tot ce le coboară valoric, umorul are un pronunțat *sens* și *finalitate moralizatoare*, adoptînd față de cele înfățișate o atitudine de simpatie și superioară înțelegere însoțită aproape întotdeauna de veselie și rîs. Oglindă multicoloră a vieții, umorul reflectă întreaga gamă de tonalități afective ale spiritului uman, concretizîndu-se în forme artistice ce pornesc de la simplul joc de cuvinte — *calamburul* („*Ca rol* fu mare mititelul" scria *Caragiale* despre regele Carol I), la aspectele de umor *vesel*, *stenic*, *binevoitor*, *simpatic*, *apropiat*, pînă la evoluțiile de esență feroce ale umorului *grotesc*, *sec*, *amar* sau *negru*, *macabru* în care rîsul „îngheață pe buze" nereușind să depășească starea gravă critică spre a se preface în plăcere estetică.

Un loc aparte în cadrul manifestărilor comicului îl ocupă *satira*, modalitate vehementă de biciuire a moravurilor sociale, de negare și respingere totală a fenomenelor vizate, chiar dacă parțial ele mai pot fi acceptate. Referindu-se la o realitate fundamental viciată, satira are un puternic caracter demascator, de indignare și condamnare necruțătoare, usturătoare, de critică emoțională incisivă, plină de dispreț față de fenomenele negative din cadrul societății, impulsionînd mersul său ascendent și elevarea spirituală a omului. Cînd aceste aspecte de viață sînt extrem de periculoase, de nocive, satira îmbracă forme dure, violente, distrugătoare ajungînd pînă la *sarcasm*, gradul de batjocură acerbă, absolută, calomnioasă.

Prezent sub diferite înfățișări în toate ramurile și genurile creației, comicul își găsește concretizarea artistică predilectă, specializată în *comedie*, formă a artei nemijlocit legată de pulsația și adevărul vieții. Favorizînd desfășurarea procesuală a conflictelor și tensiunilor

Scanned with OKEN Scanner

comice, ca și deprinderea sensurilor educative, moralizatoare, comedia a deținut o situație privilegiată în ansamblul modurilor de reliefare a contrastelor comice, cunoscînd, în milenara sa istorie, o multitudine de exprimări estetice. Printre ele se remarcă: *comedia de caracter*, în care atenția este concentrată asupra unui personaj cu un caracter foarte reprezentativ („Avarul" de *Molière*, „Hagi Tudose" de *B. Șt. Delavrancea*); *comedia de moravuri*, preocupată să surprindă modul de viață, moravurile unei epoci sau colectivități sociale („Ce înseamnă să fii onest" de *G. B. Shaw*; „O scrisoare pierdută" de *I. L. Caragiale*); *comedia de situație* sau de *intrigă*, unde efectul comic rezultă din ingeniozitatea cu care artistul combină diversele secvențe ale acțiunii, succesiunea lor („Comedia erorilor" de *Shakespeare*; „O noapte furtunoasă" de *I. L. Caragiale*); *Commedia dell'arte*, bazată pe capacitatea de a improviza a interpreților; *comedia lacrimogenă*, amestec de comic și patetic etc. Din îmbinarea comicului cu tragicul, cum frecvent se întîmplă în arta modernă, iau naștere formele mixte de: *tragicomedie* și *comedia tragică* sau *farsa tragică*, *drama comică*, *comedia neagră*, *comedia absurdă* etc. La rîndul său, comicul se particularizează în: *comic de limbaj*, care uneori rămîne la formele ușoare ale stîlcirii cuvintelor; *comic de caracter*, individual sau colectiv și *comic de situație*, în care sînt zugrăvite stările mai adînci. Cel mai adesea însă prezența lor este concomitentă și complementară.

Comicul exprimă o atitudine esențială profundă asupra vieții, rezultată din capacitatea intelectual-afectivă a omului de a sesiza contrastele vieții și de a le sancționa prin *rîs*. În sfera comicului interesează, însă, nu rîsul *fiziologic*, limitat, elementar și nici cel *psihologic* cu unele valențe de spiritualitate, ci rîsul *social*, reflexiv, superior, chemat să înalțe și să înnobileze ființa omenească. Rîsul rațional este un atribut exclusiv uman, adevăr relevat de o veche aserțiune aristotelică („omul este singurul animal care rîde").

Potrivit naturii contrastelor reflectate, a relațiilor intime ale subiectului se profilează o imensă diversitate de forme ale rîsului la a căror cristalizare participă, pe lîngă condițiile social-istorice determinante, particularitățile naționale, regionale, ca și diferențele de vîrstă, de sex, starea psihică și socială, de cadrul ambiental. Astfel, în nesfîrșita galerie de întruchipări comice se remarcă: rîsul natural și artificial, individual și colectiv, interior sau exteriorizat, blajin, îngăduitor sau mînios, al atașamentului și urii, rîsul inocent, duios, milos sau anxios, jignitor, răzbunător, rău, rîsul încrederii, speranței sau al disperării, al deznădejdii, rîsul bucuriei și al revoltei, al dragostei și generozității sau al batjocurii și disprețului etc.

Folosirea acestui uriaș arsenal de posibilități comice, cu efecte și înrîuriri multiple în viața socială, solicită la maximum spiritul de

Scanned with OKEN Scanner

observație al creatorului, aptitudinile sale de a putea distinge obiectiv între laturile realmente perimate și tendințele înnoitoare, obligîndu-l la o totală și responsabilă angajare ca artist și cetățean. Arma comicului, a rîsului — arma inteligenței și a spiritului elevat — se răsfrînge cu puteri incalculabile asupra conștiinței oamenilor; forța sa de a biciui viciile sociale se ridică la intensitățile cele mai acute, fiind forma cea mai percutantă, eficientă a criticii emoționale. „Nimic nu arde pe ticăloși mai mult decît rîsul", spunea *I. L. Caragiale*, pentru că „rîsul este un mijloc însemnat de autoapărare a organismului social, de control și eliminare a otrăvurilor de ordin moral și estetic" (*Paul Zarifopol*). Spre asemenea înălțimi nu poate aspira însă rîsul gol, sărac, gratuit, prostesc, scrîșnit, devenit el însuși obiect al comicului, ci numai rîsul conștient, lucid, tonic, plin, raportat la un ideal uman major, apt să contribuie la perfectibilitatea morală a societății, la dezvelirea și sancționarea comico-emoțională a unor aspecte negative din viața oamenilor, la formarea conștiinței lor înaintate. Marea artă a tuturor timpurilor oferă strălucite exemple de reflectare și întruchipare estetică a comicului purtînd adînc imprimată în substanța lor pecetea epocii social-istorice care le-a generat, a originalității națiunii care le-a favorizat și a personalității artistice care le-a creat. Cu aceste elemente și-au asigurat prestigiul universalității nume precum: *Aristofan, Plaut, Cervantes, Shakespeare, Rabelais, Goldoni, Molière, Villon, Gogol, Shaw, Mark Twain, Maiakovski, Swift, Dickens, Hasek, Daumier, Rossini, Stravinski, Prokofiev*, pînă la cele care ilustrează comicul *absurdului* cum sînt: *E. Ionescu, Beckett, Adamov, Durrenmatt, Kafka* și alții.

Același fundamental adevăr este confirmat și de experiența artei românești, care valorificînd o bogată tradiție folclorică de esență satirică, și-a înscris în galeria iluștrilor săi reprezentanți pe: *Hașdeu, Budai-Deleanu, Anton Pann, Alecsandri, Delavrancea, Creangă, Caragiale, Slavici, Camil Petrescu, V. Eftimiu, M. Sebastian, V. I. Popa, M. Sorbul, Teodoreanu, Brăescu, L. Rebreanu, T. Mușatescu, Urmuz, Topîrceanu, Arghezi, A. Jiquidi, Paul Constantinescu*; operă continuată cu strălucire, în noile condiții, de arta noastră socialistă. Prin acuitatea observației și intervenției nemijlocite în realitatea practică, prin efectele binefăcătoare asupra îmbunătățirii vieții morale și sociale, prin larga sa audiență la public, demersul comic dobîndește în cadrul societății noastre o prețuire și încurajare tot mai susținute, fiind fructificat ca o cale deosebit de importantă către noi împliniri.

Alte categorii estetice. Numărul categoriilor estetice este foarte mare. Spre a contura sistemul lor dinamic vom aminti succint și alte cîteva categorii de mai redusă însemnătate în raport cu cele patru considerate clasice, analizate pînă acum.

Scanned with OKEN Scanner

Grotescul apare din exagerarea pînă la limita fantasticului a trăsăturilor negative proprii individualității umane sau societății, din reprezentarea înfricoșătoare și monstruoasă a urîtului fizic și moral. Cuprinsă în prefața la drama „Cromwell" semnată de *Victor Hugo*, teoria grotescului este apreciată ca fiind „cea mai importantă contribuție franceză la patrimoniul de idei al romantismului" *(Hugo Friedrich)*. Denumirea acestei categorii estetice își găsește sorgintea în combinarea unor elemente de decor capricioase și fantastice împrumutate din arta imperială romană (măști, centauri, grifoni), găsite în ruinele acoperite de pămînt și cunoscute ca „grotteschi" prin asociație cu noțiunea de „groță". Acest sistem decorativ, întîlnit în pictură și arhitectură, este caracteristic manierismului istoric al secolului al XVI-lea și semnifică negarea formelor echilibrate ale Renașterii, precum și deschiderea spre irațional a orizontului artistic. Elementele de anormalitate, diabolicul, stările și situațiile extreme pătrund consecvent în creația lui *Rabelais* și *Swift*, în teatrul lui *Jarry* și *Brecht*, în proza lui *Urmuz*, iar în artele plastice se instaurează odată cu *Goya*, ajungînd la apogeu prin contribuția expresionismului și suprarealismului care desacralizează realitatea, dezvăluie ipostazele ei bizare, crude sau disproporționate și relevă tragismul existențial.

Categorie estetică exprimînd starea de depășire a dificultăților în cadrul raporturilor dintre subiect și obiect, *grațiosul* care se impune prin farmec și ușurință, se manifestă în structura personalității umane, în relațiile sociale și în artă.

În aprecierea lui *Plotin*, conceptul de grațios avea mai mult un conținut mistic. Secolul al XVIII-lea, mai ales cel francez, i-a acordat un sens relativ frivol. *Schiller* fiind teoreticianul care a subliniat însemnătatea morală a acestei categorii, a considerat-o „documentul unui merit care n-a trebuit să fie cucerit, dar pe care îl posedă sufletele, atît de fericit întocmite, încît, fără nici o silință și în chip cu totul natural, toate faptele lor păstrează o întipărire de noblețe". *Raymond Bayer* a apreciat caracterul original al grațiosului și l-a prezentat ca pe un „echilibru" de structură artistică realizat prin „depășire", în care primează spontaneitatea, suplețea și puterea fără efort.

Caracterizăm astfel drept grațioase ordonarea expresivă și arabescurile spațio-vizuale ale dansului, mișcarea avîntată și continuă a tinerelor femei din friza „Panateneelor" care înconjură Panteonul, coerența și dezinvoltura ornamentelor arhitecturale, firescul și fluiditatea unei traiectorii grafice sau melodice. Grațiosul reprezintă o categorie estetică predominantă în creațiile artistice majore ale rococoului : vraja și indecizia, misterul, efemerul, microscopicul, nuanțele sufletești infinitezimale cu un conținut nu întotdeauna mărturisit sau ușor de determinat, pătrund în echilibrul compozițiilor semnate de pictori ca *Fragonard, Boucher, Watteau*, ca și în universul scînteietor

Scanned with OKEN Scanner

al muzicii lui *Rameau, Couperin, Lully*. În cazul personalității umane, categoria estetică a grațiosului trebuie să aibă un fundament etic pozitiv și profund, descifrîndu-se în conduita exterioară, în gestica și în vorbirea lipsite de tensiune și efort.

Indiferent de domeniul în care se manifestă, grațiosul excluzînd măreția, atrage printr-un anume farmec, presupune desfășurarea în spațiu și timp a unei mișcări elegante și firești. Grațiosul se naște din jocul formelor, culorilor și sunetelor, adresîndu-se în primul rînd afectivității și sensibilității omenești. O condiție a sa o constituie tempo-ul mșcării: prea lent sau prea precipitat, grațiosul se transformă în contrariul său, în comic. De asemenea, această categorie este amenințată de exagerări și diletantism, degenerînd adeseori în afectare și prețiozitate.

O altă categorie estetică o reprezintă *agreabilul*; el desemnează ceea ce are o rezonanță afirmativă și place la nivelul senzorialității. Considerat de *Aristotel* drept o caracteristică a frumosului, agreabilul, în concepția lui *Kant* se deosebește fundamental de acesta deoarece reprezintă o categorie dublată de interes. Apropierea formelor clasice ale artei de agreabil este pentru *Hegel* un semn sigur al decăderii și al necesității trecerii către alte forme de exprimare. Analizat de *Herman Lotze* ca răspuns specific la anumiți stimuli exteriori, ca „strat al frumosului", agreabilul definește concordanța impresiilor senzoriale cu structura și finalitatea simțurilor noastre, sentimentul produs fiind de plăcere și bună dispoziție. Dominată de întîmplător, emoția care însoțește trăirea agreabilului este irepetabilă, are un caracter subiectiv, spontan și imediat. Experiența estetică astfel realizată nu antrenează în profunzime zonele intelectuale ale receptării și în consecință nu conduce la modelarea durabilă a personalității umane. Pot fi resimțite ca plăcute, în funcție de valoarea lor utilă, de măsura în care satisfac necesități concrete de viață, acțiuni și obiecte din afara artisticului. Există, de asemenea, producții artistice agreabile care nu depășesc zona divertismentului și care se abat „de la acea cale regală pe care a ales-o arta autentică de cînd s-a născut" *(G. Lukacs)*. Prin caracterul ei general-uman, arta majoră se ridică deasupra agreabilului și deschide orizonturi noi ale cunoașterii. Componentă estetică a vieții, a societății, a cotidianului, agreabilul are capacitatea de a intensifica receptivitatea estetică.

Solicitînd în primul rînd afectivitatea, *pateticul* definește capacitatea ființei umane și a artei de a impresiona, de a declanșa emoții deosebit de puternice prin sinceritatea tulburătoare și prin entuziasmul nemijlocit al comunicării. *Patosul* se afirmă ca o trăsătură importantă mai ales în genul dramatic și în muzică, fiind condiționat de expresivitatea maximă a înlănțuirii sonore, a gestului, a mimicii și a

Scanned with OKEN Scanner

intonației. Incandescent și profund, specific structurii romantice, pateticul se apropie de sublim sau se interferează cu el în creații cum sînt Simfonia „Patetica" de Ceaikovski sau „Vox Maris" de Enescu, picturile lui Delacroix și Géricault, dezvăluind în forme artistice grandioase sensuri esențiale ale existenței, mărturii și verdicte ardente.

Addenda :

„Satira este victoria pe tărîm ideal — atunci cînd victoria pe tărîm material lipsește... Satira caută să-și ucidă adversarul prin rîs. Cu cît îi este mai greu, cu atît se înfurie mai tare. În locul rîsului triumfător, homeric, răsună rîsul sarcastic, adică vehement și furios la culme. Sarcasmul este efortul de a te erija în învingătorul a ceea ce, în realitate, încă nu a fost învins" (*A. V. Lunacearski, Despre literatură*, Ed. Cartea Rusă, 1960, p. 498 — 499).

„Ironia și umorul sînt filoane dintre cele mai bogate ale artei prozatorilor români. Printre aceștia și, deasupra tuturor, Creangă și Caragiale alcătuiesc un contrast oarecum tipic, în lumina căruia poate fi interpretată întreaga dezvoltare ulterioară a sectorului comic. Creangă rîde dinlăuntrul societății sale, ca un element profund înrădăcinat al ei. Rîsul său nu este critic. El este mai întîi un rîs organic, temperamental, prima formă a veseliei omenești. Lucrurile de care el se înveselește nu sînt apoi neajunsuri sau deformități sociale, ci defecte general omenești. Caragiale rîde însă din marginea societății, pe care nu o mai poate urma în toate formele ei de viață, cu un ochi critic pentru toate scăderile ei. Între Creangă și Caragiale se întinde, astfel, un drum ca între două momente ale conștiinței umane" (*Tudor Vianu*, Opere, vol. 5, Ed. Minerva, București, 1975, p. 235).

Chestionar :

- În ce constă esența social-istorică a comicului ?
- Care sînt principalele forme ale comicului ? Indicați sursele și finalitățile lor.
- Enumerați cîteva categorii estetice secundare și arătați în ce constă importanța lor.

Scanned with OKEN Scanner

IV. ARTA ŞI SOCIETATEA

Arta, formă specifică a conştiinţei sociale

Conceptul de artă. Obîrşia preocupărilor faţă de aspectele teoretice ale artei se pierde în trecutul îndepărtat, ca şi practica artistică, astfel că întrebarea: „Ce este arta?" a revenit insistent în toată istoria culturii, solicitînd de fiecare dată răspunsuri originale, categorice. Spre a-i dezlega înţelesurile greu de pătruns au trudit îndelung filozofi şi gînditori, teoreticienii artei, creatorii, publicul iubitor de frumos, dintotdeauna.

Se cer, mai întîi, avute în vedere consideraţiile pe marginea conceptului de artă se aparţin artiştilor care au simţit întotdeauna nevoia explicării domeniilor pe care le slujeau; ele formează apanajul poeticilor, al definiţiilor aşa-zise „poetice". Subliniind originea pămînteană, omenească a artei, s-a observat nu o dată că aceasta „stă în firea omului. Toate dispoziţiile lui pot şi trebuie să dobîndească cu timpul forma desăvîrşirii artistice" *(Herder)*, întrucît „Arta îşi are rădăcinile în nevoia omului de a se exprima" *(L. Feuchtwanger)*, fiind „un mijloc de a sta de vorbă cu oamenii" *(M. P. Musorgski)*. Sursele de inspiraţie ale creaţiei sînt căutate în fenomenele naturii: „Arta e mîna dreaptă a naturii" *(F. Schiller)* şi în necesităţile vieţii: „O operă de artă este bună atunci cînd izvorăşte din necesitate" *(R. M. Rilke)*, deoarece „Arta e o formă a vieţii, chiar viaţa" *(L. Rebreanu)*, avînd menirea de-a contribui la înălţarea ei: „Orice operă este ridicarea vieţii la gradul de ideal" *(I. S. Turgheniev)*. „Artele ţin întrutotul pasul cu spiritualizarea treptată a neamului omenesc" *(H. Heine)*, simbolizînd „lupta perpetuă pentru libertate" *(J. Sibelius)*; sînt „unul din marile titluri de noblеţe ale omului" *(M. Sadoveanu)* „suprema raţiune de a fi a oricărui popor" *(O. Goga)*. Acest buchet de aprecieri culese din nelimitatul cîmp al frumosului prezintă interes nu prin rigoare ştiinţifică, ci datorită faptului că subliniază legătura strînsă dintre viaţa clocotitoare a societăţii şi rosturile încîntării artistice, dintre gravitatea sentimentelor omeneşti şi înalta temperatură estetică la care au fost exprimate.

Pentru a ne apropia însă de esenţa artei, trecînd peste constatarea spirituală a lui *B. Croce* că „arta e ceea ce toată lumea ştie că este", se cer analizate sensurile cu care circulă noţiunea de *artă* şi accepţiile mai importante ce i-au fost conferite de-a lungul timpului, unele avînd

Scanned with OKEN Scanner

astăzi doar o valoare documentară. Atari înțelesuri decurg din elaborările teoretice și din realizările concrete, vădind locul deosebit pe care-l ocupa creația în existența popoarelor, în diverse tipuri de societate.

Vechii greci considerau arta un produs al muncii omului, făcut cu îndemînare, pricepere și iscusință, prin care se obțin obiecte noi, necesare speciei umane. Folosind un ansamblu de reguli și procedee, artistul, întocmai oricărui artizan, putea realiza, printr-o tehnică specializată, cu ajutorul imaginii, opera de artă, cu structura și finalitățile ei specifice. Cuvîntul *tehnė* ce definea sfera meșteșugurilor, inclusiv cel artistic, a fost treptat înlocuit cu termenul *artă*, provenit etimologic din latinescul *ars*, care, în virtutea sincretismului primar, semnala rezultatul materializării unui ideal de frumusețe în creații realizate cu măiestrie, desemnînd procesul conferirii de calități artistice produselor activității premeditate a omului. Noțiunea de artă desemnează, de asemenea, totalitatea operelor aparținînd unei țări sau epoci, indică ramurile creației bazate pe imagine în raport cu cele literare întemeiate pe cuvînt, ori se întîlnește în combinații ca: arta poetică, arta dramatică, arte libere sau artele frumoase etc.

Printre accepțiile cu caracter filozofic general, elaborate pe baza generalizării experienței estetice și a practicii artistice, trebuie amintite cele care s-au impus mai pregnant. Astfel, arta a fost considerată ca *imitație*, ca „mimesis". La *Platon* mimesis-ul reprezintă o imitație minoră, de gradul trei, fiind o copie a copiei, o umbră a umbrelor, deoarece arta reproduce lucrurile reale, care la rîndul lor sînt imitații imperfecte ale „ideilor". Pentru *Aristotel* imitația constituie o formă de cunoaștere a lumii, „mai filozofică și mai alesasă decît istoria", oglindirea firească a aspectelor esențiale ale realității. Dezvoltat pe latura activă, selectivă, transfiguratoare, în opoziție cu transcripția mecanică, plată, naturalistă, termenul de mare complexitate „mimesis" continuă să faciliteze și azi investigațiile de estetică și teoria artei.

De timpuriu s-a observat însă că arta nu e numai imitație a lumii, ci și activitate creatoare, de făurire și plăsmuire a unor produse inexistente ca atare în realitate. Anticul termen de „poesis", prin care s-a definit respectiva viziune asupra fenomenului artistic, își prelungește valabilitatea pînă în contemporaneitate.

Dacă în aprecierea artei ca „mimesis" (teoria imitației), accentul se deplasa, în principal, pe aspectele ce urmează a fi reflectate în planul creației, deci pe determinările de ordin obiectiv, iar în orientarea definirii artei ca „poesis" (teoria creației), o pondere deosebită capătă latura subiectivă, elementele ce țin de personalitatea creatoare, altă concepție, la fel de prestigioasă, manifestă interes față de efectele artei, de înrîurirea pe care o exercită asupra destinatarilor săi. Cunoscută încă din antichitate, această viziune, centrată pe denumirea de

Scanned with OKEN Scanner

„catharsis", consideră arta un mijloc de purificare și eliberare de pasiuni, o formă de alinare a suferințelor. Elaborată de *Aristotel*, după preluări anterioare, noțiunea de „catharsis" îmbogățită continuu, a găsit un puternic ecou în posteritate (*Lessing, Hegel, Schiller, Freud, Bergson, Vîgotski, Lukács* etc.), corelîndu-se intim cu finalitatea morală a artei, ca o condiție a funcției sociale a acesteia. „Omul care se pregătește pentru întîlnirile artei trebuie să opereze în sine acel *catharsis*, acea purgare a pasiunilor care nu este numai un efect al artei, dar și o condiție a ei" (*Tudor Vianu*).

Concomitent sau succesiv arta a fost privită, mai nuanțat ori mai rigid, ca tehné, mimesis, poesis, catharsis ; ca spectacol, experiență ori perfecțiune, elogiu al forțelor divine sau al forțelor umane, ca posibilitate de comunicare cu oamenii ori cu divinitatea, ca intenție sau concentrat de viață, manifestare a unor porniri refulate ori a cerințelor sociale, ca plăcere dezinteresată sau posibilitate de educație, lirism pur, viziune și reflectare a realității, gîndire în imagini, modalitate de semnalizare, simbolizare, întruchipare a eului artistic, tendința de a crea forme estetice. Recompus dintr-o multitudine de sensuri, conceptul de artă se prezintă ca o imagine mozaicată, de conglomerat, fără suficientă coerență și omogenitate, cu contururi labile. Principiul coordonator, apt să coaguleze într-o sinteză superioară numeroasele cîștiguri în tentativele de surprindere a esenței artei aparține filosofiei marxiste, care, relevînd particularitățile și importanța covîrșitoare a creației în viața colectivității, definește arta ca *activitate umană specifică și formă esențială a conștiinței sociale.*

Locul artei în societate. Analizată în perspectiva condiționărilor dintre existența socială și conștiința socială, cu recunoașterea primordialității celei dintîi și a caracterului *activ, relativ independent* a celei din urmă, arta este considerată în concepția materialismului dialectic și istoric un fenomen de reflectare și transfigurare a realității, de recreere și întruchipare în mod plastic a lumii reale. Estetica marxistă subliniază legătura profundă, de structură dintre dinamica vieții materiale a societății și arta care o răsfrînge mai mult sau mai puțin direct, precizînd însă că în cadrul determinismului social aspectul economic, deși în ultimă instanță hotărîtor, nu este singura cauză și unicul motiv al apariției și perenității fenomenului artistic. Sinteză cu o constituție variată și complexă, opera de artă se înfățișează ca osmoză desăvîrșită a unei pluralități de factori care, imprimînd epocii o anumită configurație, înrîuresc, implicit, la nivele și în forme diverse, fizionomia de ansamblu a domeniului artistic. Cu toate că arta dobîndește un statut oarecum autonom în raport cu mobilurile care participă la geneza și dezvoltarea ei, conducîndu-se după legi proprii, acțiunea convergentă a elementelor obiective și subiective este cea care direcționează orientarea generală și problematica de fond a

Scanned with OKEN Scanner

creației artistice. Pe spații întinse poate fi observată consonanța devenirii structurilor sociale cu evoluția globală a artei, sincronismul final dintre amplificarea civilizației materiale și a culturii spirituale, inclusiv înnoirile perpetue din sfera artei și literaturii.

Spre deosebire de celelalte forme ale conștiinței sociale, în artă reflectarea are un puternic caracter creator, interpretativ și selectiv, producîndu-se ca o zugrăvire *mediată*, ce se sprijină pe întreg patrimoniul de valori realizat istoric de spiritul uman. În raport cu zonele conștiinței, care redau mai degrabă aspecte particulare ale realității înconjurătoare, creația artistică reflectă precumpănitor, servindu-se de individualitatea inconfundabilă a faptelor și evenimentelor, existența în integritatea manifestărilor ei, înfățișîndu-ne tabloul ideatic-afectiv de ansamblu al lumii, al omului și al destinului său. Referindu-se, în acest sens, la creațiile unor străluciți scriitori *Fr. Engels* (1820—1895) mărturisea că din operele lor a învățat mai multe adevăruri „decît din toți istoricii, economiștii și statisticienii de profesie ai epocii, luați laolaltă". De asemenea, în comparație cu alte modalități de cunoaștere, arta este deopotrivă oglindirea creatoare a vieții sociale *materiale și spirituale* înfățișînd atît progresele și transformările produse pe planul existenței concrete, cît și starea, gradul de dezvoltare, mutațiile ce se înregistrează în sferele conștiinței — la nivelul conștiinței comune, al psihologiei sociale și al ideologiei teoretice, sistematizate —, izbutind să cuprindă în tulburătoarea panoramă a frumosului chipul viu, caleidoscopic, nefragmentat al universului uman și natural. Pe ecranul înnoitor al artei se derulează neîncetat și potrivit cu suple determinări grandioasa imagine multicoloră a realității în necurmata-i devenire, cu ecourile ei prelungi și cu reflexele sale profunde. Natura creativ-emoțională, viziunea totalizatoare asupra lumii, continuitatea ca și capacitatea de selecție și sublimare a datelor cotidiene, asigură artisticului o relativă detașare și autonomie grație cărora marile valori, pecetluite de forța talentelor, reușesc să *devanseze* epocile în care apar, să aibă un rol *dinamizator*, *anticipativ*, prefigurînd viitorul, sau să supraviețuiască condițiilor trecute care le-au generat. Așa se explică de ce unele perioade de redusă dezvoltare economică-materială sînt depășite de efervescența creatoare, după cum prosperitatea altora nu atrage, direct și imediat, o înflorire spirituală corespunzătoare.

Cum e și firesc, varietatea fenomenelor și laturilor de existență, cu structuri și manifestări deosebite, determină pe planul cunoașterii multiple forme de conștiință între care se stabilesc ample și subtile relații de interdependență și condiționare reciprocă. Evidențiind trăsăturile comune ca și notele distinctive ce apropie și conturează profiluri de reflectare diferite, respingînd deopotrivă tendințele puriste,

Scanned with OKEN Scanner

estetizante cît și nivelările simpliste, vulgarizatoare, estetica marxistă are în vedere relațiile vaste întreținute de artă cu numeroasele aspecte de unitate ordonată ale conștiinței, fără a ignora nici un moment specificitatea deosebit de pronunțată a creației artistice.

Conștiința *politică*, expresie normativă nemijlocită a intereselor de clasă sau grup, exercită, pe diferite căi, o puternică înrîurire asupra dezvoltării creației *literar-artistice*. Mișcările și ideile politice de anvergură ce au animat lupta maselor populare pentru libertate și dreptate socială, pentru transformări progresiste, viața și destinul marilor conducători revoluționari au furnizat totdeauna o importantă și generoasă problematică umană, valorificată în opere de artă nepieritoare. În aceeași măsură, aria creației este fructuos influențată de cadrul politic adecvat, de atmosfera stimulatoare, de climatul de idei și dezbateri libere, capabile să asigure afirmarea tuturor talentelor, să promoveze creația umanistă, purtătoare a celor mai înaintate idealuri social-politice. În ritm cu evoluțiile politice avansate, arta adevărată, militantă căreia îi este străină ideea „apolitismului" îndeplinește și un rol social de natură terapeutică, ce contribuie la dezavuarea regimurilor depășite, retrograde, la veștejirea ideilor perimate, sporind, totodată, certitudinile omului în triumful luptei pentru demnitate umană și dreptate socială.

Relații și interinfluențe deosebit de adînci și durabile există între *artă și morală*, între etic și estetic, între bine și frumos. Această conlucrare activă, la nivel psihologic, gnoseologic și axiologic derivă din natura afirmativă, creatoare a omului, al cărui univers estetic se făurește concomitent cu instituirile sale etice, atît la nivel macrosocial cît și în dezvoltarea personalității multilaterale. Contribuind la perfectibilitatea morală a omului, arta își regenerează propriile resurse de vitalitate, astfel că la înălțimea marilor împliniri artistice și morale, la profunzimea trăirilor din viață, valorilor etice le răspund valori estetice și invers, etica și estetica se întrepătrund adesea pînă la identificare. „Ideile și legile frumosului sînt deosebite de acelea ale moralității, însă în judecata recunoscătoare sau reprobatoare a unei fapte ele pot să coincidă : sufletul frumos urmează legilor frumuseței" (*M. Eminescu*).

Procesul grandios de elevare spirituală a întregii noastre societăți, de întrupare practică a normelor eticii și echității socialiste înnobilează munca creatorului cu responsabilități ce vizează în cel mai înalt grad aportul artei sale la desăvîrșirea moralității sociale, angajîndu-i plenar conștiința de artist și cetățean.

Analiza corelațiilor multiple dintre *artă și știință*, ca moduri fundamentale de însușire a realității, scoate în evidență acțiunea lor complementară, de interferare continuă, relevînd — alături de carac-

Scanned with OKEN Scanner

teristicile proprii fiecăreia — și anumite elemente specifice tuturor formelor de cunoaștere umană. Potrivit teoriei marxist-leniniste a reflectării, drumul apropierii de adevăr, întreprins pe cale științifică sau artistică, străbate obligatoriu anumite etape de configurare, indiferent de preeminența unor ascendente finale, sensibile sau abstracte. O atare înțelegere este hotărîtoare pentru respingerea opiniilor care încearcă să izoleze sau să contrapună cele două modalități cognitive, cantonînd arta în momentul intuitiv, în fantazarea pe marginea lucrurilor individuale, spre deosebire de știință căreia i se rezervă reflectarea rațională și generalizatoare, ce surprinde universalul. Față de știință, care pornind de la particular se ridică la adevăruri generale formulate în concepte și legi, acceptate sau respinse în funcție de confirmarea sau infirmarea lor practică, arta își înfățișează descoperirile în concretizări plastice (situații, conflicte, personaje etc.) investite cu capacitatea de a transmite estetic mesaje ideatice și afective. Legată mai direct de experiența și activitatea productivă a oamenilor, cunoașterea științifică este predominant *colectivă, abstractă, obiectivă, continuă* (orice rezultat nou înglobîndu-l și depășindu-l pe cel anterior), în timp ce însușirea sensibil-rațională înfăptuită cu mijloacele artei are un puternic caracter *afectiv, individual, discontinuu,* fiind transpusă în imagini încheiate, desăvîrșite, de largă cuprindere, influențate de realizările valoroase ale înaintașilor. Diferite prin obiectul reflectării, modalitățile și destinația ei, dar unitare în strădania cunoașterii tainelor naturii și societății, arta și știința își conjugă și amplifică reciproc posibilitățile specifice în vederea recompunerii chipului reflexiv al lumii reale. Contactul cu noile cuceriri ale științei, cu revoluția tehnico-științifică contemporană sînt de natură să contribuie la îmbogățirea substanței de idei a artei, la lărgirea universului său problematic, fortificîndu-i puterea de pătrundere către miezul lucrărilor și fenomenelor. În același timp, creația artistică reprezintă o tribună elevată și accesibilă de propagare a profundelor adevăruri științifice. Pilduitoare este, bunăoară, invocația poetică eminesciană, consonantă, în cele din urmă, cu importanta lege a vitezei luminii:

„La steaua care-a răsărit
E-o cale-atît de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate de mult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

Scanned with OKEN Scanner

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie :
Era pe cînd nu s-a zărit
Azi o vedem, și nu e".

Asociate sentimentului de dragoste versurile declanșează o zguduitoare emoție estetică dublată de o intensă revelație pe care și-ar putea-o revendica și științele :

„Tot astfel cînd al nostru dor
Pieri în noapte-adîncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmărește încă".

Reamintind importanța suportului științific în cristalizarea metodologiei de cercetare a fenomenului artistic, trebuie subliniată înnoirea generală pe care descoperirile științei au adus-o în cîmpul artelor tradiționale și mai ales aportul lor decisiv în apariția unor ramuri artistice noi. Aceste considerații arată cît de greșită este teoria evoluției „paralele și necomunicante" a celor două modalități de cunoaștere și cît de opuse realității sînt viziunile sumbre care propovăduiesc „moartea artei" ca urmare a dezvoltării impetuoase a demersului teoretico-științific.

Raporturi de o factură anume există între *artă și religie*, între diversele manifestări artistice și cele de proveniență mistică, ușurate de faptul că respectivele forme de conștiință, mai îndepărtate de existența reală, se folosesc de eficacitatea imaginii pentru a se adresa publicului. Dar, în vreme ce religia reflectă denaturat, falsificat realitățile naturale și sociale, uzînd și de virtuți imaginative pentru a-și propovădui dogmele și perceptele eronate asupra lumii, în creația artistică imaginea devine purtătoarea unei încărcături expresive de emoții și idei, de adevăruri umane fundamentale. Chiar dacă în anumite perioade amprenta religioasă este mai vizibilă asupra unor creații, accentuată de factori socio-psihologici, valoarea și durabilitatea acestora sînt asigurate de fondul umanist și de realizarea lor artistică deosebită. Pe măsura consolidării științifice a conștiinței sociale, influențele religioase cunosc o restrîngere continuă, proces de laicizare și desalienare la care arta aduce un aport de însemnătate maximă.

Forme particulare de cunoaștere a realității la dimensiunile universalului, *arta și filozofia* se întîlnesc în preocuparea de a reflecta lumea în totalitatea laturilor și raporturilor sale, în ansamblul determinărilor ei. „Înrudirea dintre filozofie și poezie, spunea *Tudor Vianu*, nu este un efect a identității lor de conținut, ci al unui elan de către

Scanned with OKEN Scanner

totalitate și necondiționat care le străbate deopotrivă. Am spune că ele nu se ating prin coroanele lor în aer, ci prin rădăcinile lor în pămînt".

Pornite din același temei, arta și filozofia deschid perspective globale diferențiate asupra existenței, interinfluențîndu-se într-o raportare dinamică, complexă, și, uneori, contradictorie. Marile realizări artistice, expresii autentice ale unor momente istorice și culturale date, au rodit întotdeauna în contactul cu ideile și climatul filozofic, a căror influență s-a repercutat nu numai asupra susținerilor teoretice ale creatorilor, ci au înrîurit chiar structura și modalitatea specifică a operelor de artă. Se remarcă o permanentă simultaneitate de ordin general, între evoluția cugetării filozofice și istoria mișcărilor artistice, între modul de gîndire abstract și împlinirile estetice sensibile. Faptul acesta nu exclude însă situațiile de vizibilă discrepanță dintre elementele filozofice și ideologice anacronice din gîndirea unor artiști și depășirea lor prin valoarea durabilă a operelor lor. Sînt împrejurările în care forța talentului, contactul direct cu adevărurile vieții reușesc să conecteze aspectele eronate, perimate ale concepției despre lume a creatorului. Raportul se întîlnește uneori și inversat, cînd opere „nutrite" de idei înaintate, de adeziuni „deschise" la doctrine filosofice progresiste n-au izbutit să-și găsească împlinirile estetice necesare în sfera artei și a literaturii. Explicația vine tot din complexitatea frumosului, care cere, alături de luciditate, și înțelegere rațională, alături de dorința și voința cunoașterii, o deosebită înzestrare și fantezie creatoare, competență și putința transformării faptelor de viață și acumulărilor ideologice în valori estetice trainice, revelatoare. Așa cum operele de artă nu se pot realiza numai prin cunoaștere, fără harul și flacăra talentului, tot astfel nici talentele nu pot ajunge la deplina lor împlinire fără însușirea ideilor filosofice înaintate ale timpului, capabile să orienteze și să structureze substanța ideatică a marilor edificii artistice. Asimilarea organică a filosofiei marxiste, identificarea creatorului cu modul de gîndire și acțiune materialist-dialectic sînt în măsură să înrîurească fertil mesajul umanist al artei, să-i amplifice posibilitățile de cunoaștere și interpretare a esenței realității, oferind artistului o viziune constructivă, prometeică asupra lumii. O asemenea axă filosofică și ideologică este cu atît mai necesară astăzi cînd arta, marcată de un accentuat proces de angajare plenară în dezbaterea problemelor fundamentale ale raporturilor omului cu societatea, este nevoită să răspundă decisiv la gravele întrebări ale epocii, impunînd opțiuni filosofice ferme, clare, situări decisive, militante pe poziții teoretice progresiste în confruntările de idei ale lumii contemporane. Examinarea raporturilor multiple dintre creația artistică și existență, a interrelațiilor artei cu celelalte forme ale conștiinței sociale, relevă marea complexitate a fenomenului artistic,

Scanned with OKEN Scanner

în cuprinsul căruia se regăsesc atît ecourile determinative sublimate ale realității, cît și influențele climatului spiritual al epocii din care absoarbe substanța înfruntărilor social-politice și a dezbaterilor filosofice, esența cuceririlor științifice și a progreselor morale, starea culturală generală a societății. Prin gruparea dialectică a acestor coordonate cu efecte variabile se poate circumscrie și preciza *locul* artei în angrenajul social, în viața intimă a omului, stabilindu-se, totodată, *rolul*, funcțiile pe care produsele de natură estetică le exercită asupra conștiinței umane.

Funcțiile artei. Formă de reflectare sensibilă a lumii cu o finalitate social-formativă, rațională și afectivă, arta își concretizează rosturile sale principale în funcția *estetică*, cea *social-educativă* și în funcția *cognitivă*.

Din explicarea diferită a raporturilor creației cu realitatea au izvorît moduri diverse de înțelegere a rolului și menirii artei în societate, funcțiile sale fiind ori identificate cu alte forme ale conștiinței, ori desprinse total de ele și apreciate estetizant. Concepția marxistă a demonstrat științific că, la nivelul și prin intermediul esteticului, arta reprezintă o importantă cale de cunoaștere a realității, o continuă descoperire a ființei omenești, conținînd ca dimensiune intrinsecă capacitatea de modelare a profilului spiritual al societății. Mijloc de explorare a universului uman, de scrutare în profunzimea vieții sociale, creația artistică este în același timp un prilej de adîncă meditație asupra lumii, un răspuns la gravele probleme ce se ridică necontenit în fața existenței omenești. Prin structurile expresive ale limbajului său specific, arta constituie una din formele principale de *comunicare* între oameni, de transmitere a unor mesaje, informații, sentimente și adevăruri cu valoare modelatoare. Privirea spre totalitate, proprie perspectivei estetice, face ca *adevărul artistic*, adevăr care atrage, convinge, mobilizează și educă, să nu se rezume la fapte mărunte, nesemnificative, la analogii mecanice cu realitatea ori la verificări simpliste, ci să se constituie ca adevăr al sensurilor largi, fundamentale, al direcțiilor principale de dezvoltare, al motivațiilor istorice, tipice, caracteristice, să impulsioneze încrederea în puterile creatoare ale omului și în progresul social. Înscris deopotrivă în limitele realului și idealului, ale *veridicului* și *verosimilului*, adevărul în artă, ca reflectare specifică a adevărului vieții, „constă, cum spunea filozoful și esteticianul german *Nicolai Hartmann* (1882—1950), într-o concordanță precisă cu viața reală, dar nu în detaliu și în ce are loc o singură dată (în individual), ci în principal și esențial-omenesc".

Ceea ce definește arta ca modalitate *autonomă* de însușire a realității, ireductibilă la alte forme de spiritualitate, constă în faptul că ea reprezintă o activitate umană făuritoare de valori ce satisfac setea de frumos a omului producînd emoții, plăceri și trăiri de ordin estetic.

Scanned with OKEN Scanner

Forța și dimensiunile emoției estetice depind însă de gradul în care creatorul a reușit să reflecte și să înțeleagă realitatea, să sensibilizeze și să metamorfozeze artistic ideile și aspirațiile timpului și poporului său. La rîndul lor, aceste elemente *eteronome* se transformă în substanța artistică activă, cu iradieri eficiente doar în măsura în care au fost încorporate și transfigurate artistic, s-au preschimbat în autentice valori estetice. Unitatea indestructibilă a funcțiilor artei, acțiunea concomitentă și amplificarea lor reciprocă atestă structura omogenă a operei de artă, coerența sa interioară, ordonarea diverselor părți; astfel rezultă acea organicitate și „cosmicitate" artistică specifică, al căror corolar este valoarea estetică — nobilă și strălucită biruință a spiritului omenesc.

Addenda :

„Nu conștiința oamenilor le determină existența, ci, dimpotrivă, existența lor socială le determină coștiința". (*Marx*, Prefață la „Contribuții la critica economiei politice", în Marx-Engels, *Opere*, vol. 13, București, Ed. Politică, 1962, p. 9.)

„Dezvoltarea politică, juridică, filosofică, religioasă, artistică etc. se întemeiază pe dezvoltarea economică. Dar toate acestea acționează totodată și una asupra celeilalte precum și asupra bazei economice. Situația economică nu este *singura cauză activă*, toate celelalte fiind numai efect pasiv, ci are loc o interacțiune pe baza necesității economice, care, *în ultimă instanță*, se impune întotdeauna" (*Engels*, în „Marx-Engels-Lenin despre literatură și artă", Ed. Minerva, București, p. 11).

„În ceea ce privește arta, se știe că anumite epoci de înflorire ale acesteia nu concordă cîtuși de puțin cu dezvoltarea generală a societății, și deci nici cu dezvoltarea bazei materiale a acesteia din urmă, care constituie oarecum scheletul organizării ei" (*Marx*, Ibidem, p. 119).

„Conștiința omului nu numai că reflectă lumea obiectivă, dar o și creează" (V. I. Lenin, „Caiete filosofice" în *Opere complete*, vol. 29, București, Ed. Politică, 1966, p. 180).

„Forța transformatoare a artei este condiționată într-o măsură hotărîtoare de concepția filozofică ce stă la baza ei... Filozofia materialist-dialectică — superioară prin caracterul său științific, profund rațional, prin faptul că pornește de la analiza legilor obiective ale dezvoltării sociale — permite artistului să găsească răspunsuri clare marilor preocupări ale omului contemporan, complexelor probleme sociale și morale ale zilelor noastre" (*Nicolae Ceaușescu*, Cuvîntare la Conferința națională a scriitorilor, 26 mai 1977, Ed. Politică, 1977, p. 23—24).

„Este știut că dintotdeauna unul din elementele cu ajutorul cărora societatea a acționat pentru influențarea morală a omului, pentru sădirea în conștiințe a unor principii superioare de viață a fost arta și literatura. Această înaltă misiune socială a creației literar-artistice devine și mai pregnantă în condițiile socialismului — orînduire care acționează în mod conștient și organizat pentru elevarea spirituală a tuturor membrilor săi" (*Raport* la Congresul al X-lea al Partidului Comunist Român, Ed. Politică, 1969, p. 73).

Scanned with OKEN Scanner

Forța și dimensiunile emoției estetice depind însă de gradul în care creatorul a reușit să reflecte și să înțeleagă realitatea, să sensibilizeze și să metamorfozeze artistic ideile și aspirațiile timpului și poporului său. La rîndul lor, aceste elemente *eteronome* se transformă în substanța artistică activă, cu iradieri eficiente doar în măsura în care au fost încorporate și transfigurate artistic, s-au preschimbat în autentice valori estetice. Unitatea indestructibilă a funcțiilor artei, acțiunea concomitentă și amplificarea lor reciprocă atestă structura omogenă a operei de artă, coerența sa interioară, ordonarea diverselor părți; astfel rezultă acea organicitate și „cosmicitate" artistică specifică, al căror corolar este valoarea estetică — nobilă și strălucită biruință a spiritului omenesc.

Addenda :

„Nu conștiința oamenilor le determină existența, ci, dimpotrivă, existența lor socială le determină coștiința". (*Marx*, Prefață la „Contribuții la critica economiei politice", în Marx-Engels, *Opere*, vol. 13, București, Ed. Politică, 1962, p. 9.)

„Dezvoltarea politică, juridică, filosofică, religioasă, artistică etc. se întemeiază pe dezvoltarea economică. Dar toate acestea acționează totodată și una asupra celeilalte precum și asupra bazei economice. Situația economică nu este *singura cauză activă*, toate celelalte fiind numai efect pasiv, ci are loc o interacțiune pe baza necesității economice, care, *în ultimă instanță*, se impune întotdeauna" (*Engels*, în „Marx-Engels-Lenin despre literatură și artă", Ed. Minerva, București, p. 11).

„În ceea ce privește arta, se știe că anumite epoci de înflorire ale acesteia nu concordă cîtuși de puțin cu dezvoltarea generală a societății, și deci nici cu dezvoltarea bazei materiale a acesteia din urmă, care constituie oarecum scheletul organizării ei" (*Marx*, Ibidem, p. 119).

„Conștiința omului nu numai că reflectă lumea obiectivă, dar o și creează" (V. I. Lenin, „Caiete filosofice" în *Opere complete*, vol. 29, București, Ed. Politică, 1966, p. 180).

„Forța transformatoare a artei este condiționată într-o măsură hotărîtoare de concepția filozofică ce stă la baza ei... Filozofia materialist-dialectică — superioară prin caracterul său științific, profund rațional, prin faptul că pornește de la analiza legilor obiective ale dezvoltării sociale — permite artistului să găsească răspunsuri clare marilor preocupări ale omului contemporan, complexelor probleme sociale și morale ale zilelor noastre" (*Nicolae Ceaușescu*, Cuvîntare la Conferința națională a scriitorilor, 26 mai 1977, Ed. Politică, 1977, p. 23—24).

„Este știut că dintotdeauna unul din elementele cu ajutorul cărora societatea a acționat pentru influențarea morală a omului, pentru sădirea în conștiințe a unor principii superioare de viață a fost arta și literatura. Această înaltă misiune socială a creației literar-artistice devine și mai pregnantă în condițiile socialismului — orînduire care acționează în mod conștient și organizat pentru elevarea spirituală a tuturor membrilor săi" (*Raport* la Congresul al X-lea al Partidului Comunist Român, Ed. Politică, 1969, p. 73).

Scanned with OKEN Scanner

Chestionar :

- Ce este arta și care este specificul ei ca formă a conștiinței sociale ?
- Definiți locul artei în societate și arătați în ce constau raporturile ei cu celelalte forme ale conștiinței ?
- Explicați relația dialectică dintre autonomia și eteronomia artei.
- Care sînt funcțiile artei ? Ilustrați acțiunea lor unitară.

Originea și evoluția artei

Arta, formă a conștiinței sociale și activitate umană caracterizată prin finalitatea primordial estetică, s-a născut într-un îndelungat proces istoric, de desăvîrșire prin muncă a virtuților creatoare care situează omul deasupra condiției sale imediate și efemere. Referitor la geneza artei, au fost emise numeroase ipoteze care, în ansamblul lor, neagă rolul determinant al practicii sociale, rol confirmat de cercetările vestigiilor trecutului cel mai îndepărtat al omenirii, prin datele etnografiei și antropologiei. Cele mai importante dintre amintitele ipoteze afirmă că la originea artei se află magia, impulsurile biologice, jocul sau tendința de a crea forme.

Arta și magia. Unii cercetători, cum ar fi antropologul *S. Reinach*, susțin că apariția artei se datorează *magiei homeopatice*, potrivit căreia lucrurile asemănătoare se cheamă între ele. Prin imaginea plastică, prin invocația cîntată sau prin improvizația poetică, omul primitiv avea credința că intră în posesia obiectului, fenomenului sau ființei denumite și că stăpînește natura. Astfel, desenele de pe scuturi aveau funcția de a înspăimînta dușmanul, iar reprezentările animaliere echivalau uneori cu totemurile proteguitoare pentru membrii comunităților pe care le patronau. Cercetările sociologului francez *Lucien Lévy-Bruhl* (1857—1939) au scos la iveală un impresionant număr de documente materiale privind virtutea magică atribuită picturii, dansului, muzicii și poeziei primitive.

Deși presupun un nivel scăzut al cunoașterii și deci o falsă adecvare a omului la realitate, practicile și ritualurile cu caracter magic, apelînd la structura psiho-afectivă care definește personalitatea umană, au un caracter emoțional și valențe estetice reale. Unele dintre obiectele cu caracter magic și-au pierdut odată cu trecerea vremii funcția inițială și au fost incluse în „muzeul imaginar al artei". Fiind o valoare de sinteză asupra căreia își exercită influența un complex de factori extraestetici, *arta a îmbrăcat, adesea, forme magico-reli-*

Scanned with OKEN Scanner

gioase, mai ales în cadrul sincretismului originar. Izvorul tragediei antice greceşti se află în ditirambul care, cîntat şi dansat în cinstea zeului Dionysos, era legat de un vechi cult păgîn al vegetaţiei ; în epoca medievală biserica a folosit arta în scopul exacerbării sentimentelor religioase, iar Renaşterea îşi impune viziunea antropocentrică în chiar universul picturii cu tematică divină. Teoriile care au supralicitat rolul magiei în apariţia formelor incipiente de artă nu ţin seama de *caracterul sincretic* al valorilor spirituale, specific comunităţilor sociale primitive, de adevărul că magia reprezintă, ca şi arta, o formă a conştiinţei sociale care reflectă realitatea în mod specific.

Arta ca manifestare a impulsurilor biologice. În ansamblul interpretărilor biologiste ale fenomenului artistic, *darvinismul* dezvoltă teza rolului dinamic preponderent pe care sentimentul erotic îl are în apariţia frumosului şi a artei. Această idee va fi preluată şi aprofundată de *teoria psihanalitică* a artei (*Freud, Jung* ş.a.), conform căreia „forţele motoare" ale imaginaţiei, visului şi reveriei artistice trebuie căutate în dorinţele neîmplinite şi sublimate în subconştient. Ideile lui *Ch. Darwin* au fost fructificate şi de teoreticianul francez *M. J. Guyau* (1854—1888), care, în limitele *esteticii vitaliste*, consideră că cerinţele biologice ale omului devin estetice, arta fiind, în esenţă, rezultatul revărsării unui exces de vitalitate. Singularizate şi absolutizate, teoriile biologiste nu pot explica ştiinţific geneza artei ca necesitate superioară, specific umană.

Arta ca joc. Idei privitoare la analogiile dintre artă şi joc apar în scrierile lui *Im. Kant, Fr. Schiller, Herbert Spencer, Karl Groos, Johann Huizinga.* Pentru *Schiller,* sfera de manifestare a esteticului este „sfera jocului", sfera libertăţii totale şi a dezinteresului care încununează orice act moral. În concepţia lui *Herbert Spencer* (1820—1903) atît jocul cît şi primele manifestări artistice care imită cele mai importante momente şi acţiuni din viaţa omului primitiv — dansul cu caracter de pantomimă ce redă munca cîmpului, vînătoarea şi războiul, cîntecul sau imaginea plastică figurativă — îşi află sorgintea comună în consumarea unui surplus de energie acumulat în organism. Psihologul şi esteticianul german *Karl Groos* (1861—1946) apreciază că jocul permite manifestarea unor instincte utile şi necesare vieţii şi că prefigurează o activitate viitoare. Din modelarea prin joc a unor materiale plastice a apărut sculptura, iar din manevrarea unor obiecte sonore, muzica şi instrumentele muzicale. Între artă şi joc, ca activităţi umane desfăşurate în afara cadrului organizat şi obişnuit al practicii sociale, există unele asemănări tangenţiale şi anumite fundamente psihologice comune, absolutizate de teoriile pe care le-am amintit, cum sînt situarea în afara sferei necesităţii imediate şi a utilului, transferul din real în ideal şi imaginar. Dar, spre deosebire de

Scanned with OKEN Scanner

joc, care reprezintă o îndeletnicire efemeră, gratuită, arta are un caracter permanent, o evoluție și o finalitate istorică, concret determinate.

Arta ca expresie a tendinței de a crea forme. În această accepție arta apare ca urmare a instinctului constructiv cu care se naște omul, a puterii sale plastice, prin intermediul căreia se opune naturii: „Artistul depinde de societate — își ia tonul, cadența și tăria de la societatea din care face parte. Însă caracterul individual al muncii artistului depinde și de altele: depinde de o hotărîtă *voință de a da formă* care constituie o reflectare a personalității artistului, și nu există artă semnificativă fără acest act de voință creatoare" (*H. Read*). Alte teorii așază la originea artei o formă primară — *dansul*, deoarece în el apar sintetizate muzica, ritmul, mimica și mișcările plastice, sau *cuvintele*, emoția determinînd o succesiune ritmică a expresiilor verbale din care apar poezia și muzica *(J. J. Rousseau).*

Concepția marxistă asupra originii artei. Premisele dezvoltării actuale a spiritului uman se recunosc în creațiile artistice ale epocilor primitive, de o reală bogăție și diversitate de forme, implicate organic în viața practică, în cerințele și nevoile comunităților umane, în obiceiurile și ceremoniile vieții sociale. Asimilată ca totalitate nediferențiată, *sincretică*, a valorilor din comuna primitivă, arta înnobila toate manifestările omului, exista pretutindeni, afirmîndu-și în acest fel *pantonomia. Factorul social* care contribuie la delimitarea artei de activitatea preponderent utilitară, de atitudinea magico-religioasă, ca și de gîndirea teoretico-științifică este *munca.* În procesul muncii omul produce *unealta* pe care o adaptează nevoilor sale, o compară cu alta, din aceeași serie, îi dă o *formă adecvată scopului ei util și o decorează.* Imaginîndu-și forma și decorația uneltei, omul primitiv a *imitat* inițial formele naturale pentru ca ulterior, îmbogățindu-și experiența, să conceapă — printr-un proces mental de abstractizare și eliminare a neesențialului — *un model reprezentativ, un prototip al uneltei.* Evoluînd în acest sens, omul îmbogățește natura cu obiecte care prin statutul lor de *produse tehnice* au o realitate proprie. Legătura dintre artă și tehnică, domenii diferite în care se concretizează capacitatea umană creatoare, este atestată atît de descoperirile arheologice, de etimologia cuvîntului „artă" care în diferite limbi înseamnă pricepere, măiestrie, îndemînare, cît și de apariția „celei de a șaptea arte", arta cinematografului, a televiziunii.

Odată cu evoluția societății, omul simte nevoia *să-și coordoneze activitatea* la care participă printr-un ritm susținut de o *psalmodie la unison*, în care poate fi căutată originea artelor ritmice. Observînd ritmurile muncii și ale naturii, artistul primitiv le va imita în compoziția ornamentală ca repetiție a unei constante, ca proporție și sime-

Scanned with OKEN Scanner

trie. În același timp, *momentele reprezentative* pentru viața omului și a grupului social, obiectele și acțiunile folosite în aceste ocazii, au fost demarcate și puse în evidență prin *ceremonii și reprezentări plastice speciale.*

În cadrul vieții sociale, detașîndu-se de natura pe care o reflectă, devenind subiect, omul își eliberează gîndirea, își obiectivează ideile și concepțiile în formele la început rudimentare ale realității spirituale, în atitudini și obiecte care îl reprezintă. Apariția artei este astfel condiționată și de *dezvoltarea capacității de reflectare a conștiinței umane,* de sesizarea adevărului că alături de realitatea obiectivă se află și o imagine adecvată ei. Arta, ca realizare superioară a intelectului uman, este în același timp și *formă de cunoaștere* în care se află acumulată experiența de viață și muncă individuală sau colectivă. Din nevoia de *transmitere* a experienței și de depozitare în memoria grupului, omul a creat în procesul muncii un sistem adecvat de *mijloace de expresie și de comunicare.* Limbajul apare, în același timp, ca o condiție a dezvoltării gîndirii și a transmiterii experienței către generațiile viitoare. Cuvîntul, sunetul, gestul, semnul plastic își pierd identitatea inițială cu obiectul, fenomenul sau ființa reprezentată, *se abstractizează* și se transformă în *limbaj spiritual,* devin *imagine* și *semn.*

Detașarea vieții spirituale de viața materială a societății și apariția artei au necesitat un *grad superior de dezvoltare economică.* Încă în tratatul „Despre muzică", *Democrit* susținea că muzica, pe care o socotește simplă desfătare, s-a născut numai după ce a existat un prisos de produse trebuitoare vieții. Condiția economică a dezvoltării artei a fost subliniată și explicată de filosofia marxistă. „Un surplus al produsului muncii peste cheltuielile de întreținere a muncii, precum și crearea și acumularea din acest surplus a unui fond social de producție și de rezervă au fost și sînt baza oricărei dezvoltări *social-politice și intelectuale" (Engels).* Valoarea estetică se diferențiază de cea economică prin măsura *diviziunii sociale a muncii* și a instaurării *nevoii de frumos. Statutul autonom al artei și condiția socială a artistului* s-au conturat evoluînd concomitent cu istoria omenirii pentru ca în cele din urmă creația de grup să fie înlocuită tot mai mult de creația individuală specializată. În general, Antichitatea și Evul Mediu au considerat artistul un simplu meșteșugar investit cu capacitatea de a crea obiecte frumoase. În Florența secolului al XII-lea, aceeași breaslă cuprindea pictorii, medicii și farmaciștii. Umanismul renascentist accelerează procesul de emancipare a artistului, acordîndu-i considerație și apreciind valoarea originală a creației. *Kant,* în secolul al XVIII-lea, va teoretiza sistematic diferențierea dintre frumos și util, iar un veac mai tîrziu aspirațiile artistice ale epocii vor legitima

Scanned with OKEN Scanner

definitiv talentele și vor impune arta ca activitate spirituală distinctă.

Se poate sublinia în concluzie că *arta apare în procesul muncii, ca produs cu funcții specializate al unor condiții sociale noi și evoluează odată cu personalitatea creatoare, conștientă de talentul și forța ei de a domina spiritual-estetic natura.*

Evoluție și progres în artă. Studiul evoluției generale a artei și culturii a condus la stabilirea unor legi cu caracter universal și independent. Dintre acestea cele mai cunoscute sînt modelul triadic al succesiunii etapelor în viața și activitatea socială (*Giambattista Vico*), ciclul, de asemenea triadic, de dezvoltare a idealului în formele particulare — simbolică, clasică și romantică — ale frumosului artistic (*Hegel*), legea cvasibiologică, „corespunzînd fenomenelor tinereții, maturității și bătrîneții" (*Renė Huyghe*). *M. Ralea* distinge în evoluția artei șase faze: primitivă, precursoare a clasicismului, clasică, pseudo-clasică, romantică și decadentă. Indiferent de numărul și denumirea etapelor, arta se supune unor legi comune de dezvoltare care, deși au o relativă autonomie, sînt influențate în ultimă instanță de viața socială. În lucrarea „Istoria socială a artei", *A. Hauser* arată că trecerea de la motivele ornamentale animaliere la ornamentica vegetală este legată de progresul omenirii care a înlocuit vînătoarea cu agricultura și a marcat trecerea de la paleolitic la neolitic. Mutațiile artistice sînt condiționate de evoluția concepțiilor politice, filozofice, etice și religioase, a tehnicii și materialelor, de personalitățile individuale care configurează stilul predominant al epocii.

Conceptul de evoluție a artei semnifică în mod obișnuit schimbarea viziunii și a limbajului artistic, care devine apt să exprime valorile unui nou cîmp social, ideologic și afectiv, o nouă fundamentare estetică și deci un nou stadiu de raportare a omului la univers. „Atunci cînd o artă evoluată dizolvă linia și locul ei, introduce mase în mișcare, aceasta se întîmplă nu numai în scopul găsirii unui nou adevăr în legătură cu natura, ci și pentru a răspunde unui sentiment nou al frumuseții" (*H. Wölfflin*). Definirea ideii de progres în artă, *ca expresie a superiorității axiologice a epocilor una față de alta,* într-o accepție conturată la sfîrșitul secolului al XVII-lea de celebra dispută dintre antici și moderni, reprezintă un obiectiv de seamă al esteticii, deseori negat (*D. Diderot, Fr. Nietzsche, O. Spengler, E. Lovinescu*) sau analizat unilateral. Realitate incontestabil integrată în dinamica socială, cu forme de manifestare și sensuri precise, progresul în artă — formă a progresului social — nu poate fi cîntărit prin analogie cu știința și tehnica, este complex, dar neînsumabil, continuu și discontinuu, relativ și absolut. În acest sens, *Engels* se referă la „caracterul antagonist al progresului real" și la „regresele izolate" care apar în mod necesar pe fondul general al devenirii istorice.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a înțelege dimensiunile și specificitatea dezvoltării în domeniul artei, este necesar să se aibă în vedere că operele de artă ființează ca *unități indestructibile* create de personalități care aparțin unor epoci diferite. De aceea, nu se poate discuta de superioritatea lui *Dante* asupra lui *Homer*, sau a lui *Joyce* asupra lui *Balzac*, comparațiile axiologice demonstrîndu-și valabilitatea doar în cadrul aceleiași epoci, viziuni și ramuri artistice. De asemenea, progresul trebuie determinat în perspectiva valorii sale temporale și spațiale, prin raportare la momentul în care a fost creată opera și la acela în care se efectuează judecata apreciativă. Concretizat în procesul de creație și în virtualitatea receptării, progresul privește *arta ca formă a conștiinței sociale*, exprimînd capacitatea ei specifică de a se îmbogăți cu noi virtuți, corespunzătoare unei noi situări estetice a omului. Creatorii, prin opera lor, dau formă concretă forței de a progresa care se exercită și în domeniul artei. Există teorii care reduc progresul în artă la fenomenul de înnoire a tehnicilor artistice. Desigur, mijloacele de expresie noi sau, mai corect spus, noutatea relaționării lor, facilitează apariția unor autentice salturi calitativ-estetice, dar ele nu pot explica progresul de fond al artei. Planurile de constatare a direcțiilor progresului artistic se interferează și se influențează reciproc. Din punct de vedere *formal* progresul privește specificitatea limbajelor artistice; *cognitiv* apare ca expresie a plusului de cunoaștere cucerit; privit din *perspectiva receptării* indică diversificarea modalităților de adecvare la operă, democratizarea artei prin răspîndirea mesajului artistic în rîndurile unui public din ce în ce mai divers și multiplicarea circuitelor informaționale de tip mass-media, accentuarea funcției formativ-educative. Ca indici ai progresului se evidențiază artele, ramurile artistice și stilurile noi, precum și apariția unor noi mijloace de comunicare în masă.

Tradiția și inovația devin termenii constanți ai progresului; *tradiția artistică* se constituie din valori intrate în patrimoniul cultural național și universal, acreditate de evoluția istorică a artei și literaturii. Principiu activ, cu caracter permanent, factor spiritual de comunicare a unor gînduri, sentimente și experiențe, tradiția își instaurează continuu valorile în realitatea estetică prezentă, se concretizează la nivelul idealului estetic, în termenii teoretici ai viziunii artistice, în mijloacele de expresie și procedeele stilistice, în structurile formale, în tehnica limbajului, în abordarea unor anumite teme și subiecte. Consacrate pe plan național și universal de opera unor mari personalități, valorile tradiționale au o funcționalitate diferită în planul artei, determinată de ideologia generală a fiecărei epoci. Astfel, în valorificarea și îmbogățirea ei, în afirmarea principiului continuității, apar numeroase diferențieri de concepție. Tradiția, element de legătură cu cuceririle valabile ale generațiilor trecute, conlucrează în

Scanned with OKEN Scanner

cîmpul fiecărei experienţe artistice cu atitudinea estetică a prezentului. *Inovaţia* afectează ordinea şi ierarhia valorilor tradiţionale, determină o nouă atitudine estetică, schimbări esenţiale ale fundamentelor artei, provoacă mutaţii calitative în funcţionalitatea limbajului artistic, îl distanţează, de pildă, pe *Leonardo da Vinci* de *Picasso*. Revoluţia inovatoare, apărută pe fondul reorganizării gîndirii şi viziunii artistice, îşi află cadrul genetic într-un nou context material şi spiritual. Inovaţia în artă are un caracter procesual, nu apare neapărat exploziv şi nu este de obicei adoptată instantaneu, avînd nevoie pentru a se impune de acreditarea unei creaţii individuale ca principiu fondator şi de o fază experimentală, de configurare a unei noi sensibilităţi estetice. În acest sens putem analiza ca revoluţionară opera marilor creatori din toate timpurile. Spre deosebire de inovaţie, *noutatea* nu schimbă destinul estetic al artei şi se încadrează, cu toate particularităţile de conţinut şi de limbaj care îi sînt proprii, în unitatea de concepţie a unei epoci, a unui curent sau a unei şcoli artistice. Supralicitînd capacitatea expresivă a artei, noutatea anticipează şi pregăteşte cantitativ inovaţia.

Raportul dintre tradiţie şi inovaţie are un caracter dialectic, este deosebit de la o epocă la alta şi în sistemul diferitelor arte. Din funcţionalitatea variabilă a termenilor săi, se conturează noi forme de creaţie şi de receptare. Inovînd, artistul prelucrează tradiţia şi o aşază la baza unor noi necesităţi expresive; pe de altă parte, receptarea inovaţiei va fi optimă doar în măsura în care opera de artă cuprinde, ca o condiţie a accesibilităţii, un număr suficient de elemente consacrate de limbajul specific tradiţional.

Addenda :

„...Nu vom înţelege absolut nimic din istoria artei primitive, dacă nu ne vom pătrunde de ideea că munca este „mai veche" decît arta şi că, în general, mai întîi, omul priveşte obiectele şi fenomenele din punct de vedere utilitar şi numai ulterior se situează pe poziţii estetice în atitudinea sa faţă de aceste obiecte". (G. V. *Plehanov*, Scrisori fără adresă. Arta şi viaţa socială, Ed. Cartea Rusă, Bucureşti, 1957, p. 88).

„In timp ce partea cea mai însemnată a produselor muncii omeneşti rămîn la un nivel foarte redus de perfecţiune, există o categorie anumită de opere care realizează perfecţiunea cea mai înaltă pe care omul o poate atinge. Operele de artă, considerate ca pure organizaţii estetice, sînt rezultatele cele mai autonome ale muncii omeneşti. Convergenţa elementelor ei, unitatea, izolarea ei ideală în mijlocul realităţii îi conferă o independenţă deopotrivă cu aceea a cosmosului în totalitatea lui. Prin aceste caractere, arta devine un ideal al tuturor activităţilor omeneşti... Arta este idealul întregii tehnici omeneşti, dar în acelaşi timp ea este produsul tehnic care a atins perfecţiunea naturii" (*Tudor Vianu*, Estetica, Ed. pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 78).

Scanned with OKEN Scanner

„Un rol primordial în supraviețuirea și dezvoltarea neîntreruptă a poporului nostru pe multiple planuri au avut conservarea și îmbogățirea limbii, precum și creația artistică populară care a cizelat continuu graiul strămoșesc, a cultivat virtuțile poporului, tradițiile înaintate și obiceiurile sale, i-au lărgit permanent orizontul de cultură. Baladele, doinele, cîntecele haiducești, poezia și basmul, arta ceramică, sculptura în lemn și piatră, țesăturile și portul național alcătuiesc un inestimabil patrimoniu spiritual care oglindește în modul cel mai elocvent forța creatoare și geniul poporului nostru, nestinsa sa dragoste de frumos, spiritul umanist, setea lui de adevăr și dreptate. Avîntul care l-au cunoscut literatura și arta, începînd în special cu a doua jumătate a secolului trecut, au la bază tocmai bogăția fără seamăn a acestei minunate comori a artei noastre populare. Este semnificativ în această privință faptul că înflorirea poeziei, artelor plastice și muzicii române moderne a coincis cu o amplă activitate de culegere și prelucrare a tezaurului folcloric". (*Nicolae Ceaușescu*, Expunere la Congresul educației politice și al culturii socialiste, Ed. politică, București, 1976, p. 15—16.)

Chestionar :

- Subliniați rolul determinant al muncii în apariția artei ca formă a conștiinței sociale.
- Arătați prin ce se manifestă progresul în artă.
- Prezentați implicațiile raportului dialectic dintre tradiție și inovație în evoluția artei.

Arta și conștiința de clasă

Între multiplele condiționări ale fenomenului artistic, determinările de ordin social au rolul hotărîtor, decisiv. Apărută și configurată în cadrul vieții sociale, al înfruntărilor antagonice, creația artistică este puternic influențată de existența diferitelor clase și pături sociale, de profundele mișcări de masă ce caracterizează comunitățile omenești. Artistul, ca orice om, este rezultatul împrejurărilor social-istorice în care se formează, iar creațiile sale, asemenea tuturor alcătuirilor umane, sînt produsul complex al acțiunii diverșilor factori din realitatea înconjurătoare. Expresie specifică a existenței și conștiinței sociale, opera de artă întruchipează, firesc și necesar, idealurile diferitelor clase și pături sociale, poziția lor față de lume, opțiunile și preferințele artistului, libertățile și responsabilitățile lui.

Sensul fundamental al artei, mesajul ideatic pe care-l promovează, atitudinea adoptată de creator în reflectarea realității, formează tendința lăuntrică a operei de artă — concept amplu teoretizat și nuanțat de estetica materialistă a secolului trecut. *Tendința* rezultă în mod obiectiv din reflectarea adevărului vieții, din atitudinea activă a creatorului, care se poate manifesta chiar împotriva unor idei sus-

Scanned with OKEN Scanner

ținute explicit pe plan politic sau filosofic, deoarece capacitatea de creație și reflectare depășesc uneori pe „teoreticianul" din artist. „În orice operă de artă — recunoștea *E. Lovinescu* (1881—1943) — se ascunde *involuntar* și o atitudine față de viața socială". Sub acest aspect, arăta *Engels*, toți marii creatori sînt artiști de atitudine sau tendință, întrucît exprimă obligatoriu o anumită poziție în raport cu cele reflectate. „*Prin definiție*, conchide *Garabet Ibrăileanu* (1871—1936), orice operă de artă are o tendință, adică conține în ea și *atitudinea scriitorului față cu viața zugrăvită*".

Subliniindu-i importanța deosebită în planul creației artistice („ideile și tendințele sociale sînt chiar sîngele cald și hrănitor ce nutrește și face viețuitor organismul numit *artă*"), *C. Dobrogeanu-Gherea* (1855—1920) observa însă că tendința nu are aceleași echivalențe în toate formele artei și că ea nu trebuie expusă direct, „tezist". Ideea se înscrie pe linia delimitărilor făcute de *Engels* cînd pleda pentru o tendință lăuntric-organică ce „trebuie să reiasă din situație și din acțiunea însăși...", respingînd „tendința" exterior-simplistă, neconvingătoare, profesată de „literații de mîna a doua" care încercau să compenseze „lipsa de talent prin aluzii politice". „Rezultat al regimului de clasă" (M. Ralea), tendința decurge, deopotrivă, din *fondul* ideologic și din *forma* artistică în care se exprimă, din transfigurarea estetică și încorporarea în conținutul artei a ideilor și idealurilor sociale, politice, filosofice, etice etc. care animă și direcționează evoluția societății.

Atunci cînd autorul susține un punct de vedere filosofic și politic deschis, deliberat și consecvent, în temeiul căruia își elaborează creațiile artistice valoroase, avem de-a face cu acea trăsătură fundamentală a artei pe care o numim partinitate.

Partinitatea, atribut esențial al practicii artistice și al teoriei estetice contemporane, derivă din locul și menirea artei în angrenajele sociale, din poziția și rolul ei în confruntările ideologice și de clasă actuale. Ea constituie expresia și consecința firească a *angajării* artistului și a artei sale în dezbaterea liberă, conștientă a problematicii ce vizează destinele claselor opuse și situația maselor populare în condițiile inegalităților sociale, a accentuării discrepanțelor filosofice. *Partinitatea comunistă a artei și literaturii rezultă cu necesitate din însușirea pînă la identificare a concepției materialist-dialectice și istorice, din acordul fundamental al oamenilor de creație cu viziunea înaintată, umanistă asupra lumii, cu situarea lor deschisă pe pozițiile forțelor progresiste ale societății.* „Indisolubil legată de celelalte părți ale muncii de partid", poziția partinică se manifestă în artă ca principiu *orientativ* care „asigură un cîmp larg inițiativei personale, înclinațiilor individuale... gîndirii și fanteziei, formei și conținutului" *(Lenin)*.

Scanned with OKEN Scanner

Recunoscînd, aşadar, specificitatea valorilor estetice, promovarea spiritului partinic în domeniul literar-artistic se realizează prin implicarea fondului de idei în substanţa artistică a operei create, în măiestria ei.

Purtînd întreaga răspundere pentru dezvoltarea artei şi literaturii noastre, Partidul Comunist Român militează pentru imprimarea unor principii partinice specifice muncii de creaţie şi condiţiilor din ţara noastră, exercitîndu-şi rolul conducător prin organismele sociale (instituţii de stat, uniuni de creaţie, organizaţii de partid) chemate să aplice, diferenţiat (pe ramuri, genuri, specii) politica sa, prin comuniştii care lucrează în acest important domeniu. Sensul conducerii de către partid şi al partinităţii intrinseci a artei consistă în situarea ei fermă pe platforma socialismului, în angajarea revoluţionară a creatorului la procesul de făurire a societăţii socialiste, de plămădire a omului nou. Concepţia despre lume şi îndeosebi poziţia *filosofică* a artistului, ce patronează întreaga desfăşurare şi finalizare a artei, au o importanţă covîrşitoare în crearea unor opere valoroase, cu un puternic caracter militant, umanist şi patriotic. Denunţînd partinitatea burgheză ascunsă sub forma „dezangajării" şi „apolitismului", estetica, teoria şi critica de artă trebuie să acţioneze pentru promovarea în toate sferele creaţiei a unor principii noi, socialiste care să deschidă artei româneşti cele mai largi orizonturi de dezvoltare.

Addenda :

„Conducerea şi îndrumarea de către partidul nostru a artei este o necesitate imperioasă, ea este menită să asigure ca arta şi literatura din ţara noastră să servească cauzei socialismului şi progresului. Înţelegem realizarea acestui rol îndrumător în dezvoltarea artei nu prin impunerea unui anumit stil sau unei anumite maniere de creaţie, ci prin desfăşurarea unei largi activităţi politico-ideologice, prin grija pentru îndeplinirea misiunii sociale a artiştilor, a scriitorilor, pentru fuziunea deplină a literaturii, a tuturor artelor cu marile preocupări ale poporului român, cu grandioasa operă socială pe care o întreprind oamenii muncii din ţara noastră... Scriitorii comunişti au un rol hotărîtor în îndeplinirea menirii literaturii de factor activ în transformarea revoluţionară a societăţii, în ridicarea conştiinţei socialiste a maselor, în perfecţionarea morală a omului ; ei trebuie să militeze cu pasiune şi convingere pentru situarea fermă a artei scrisului pe poziţiile ideologice ale partidului nostru..." *(Nicolae Ceauşescu,* România pe drumul desfăşurării construcţiei socialiste, vol. 3, Bucureşti, Ed. politică, 1969, p. 679).

„Nici tu, nici eu nu ne ocupăm cu politica, dar sîntem pe pămînt, în lume, şi oamenii se grupează de la sine în categorii... Ca indivizi, facem parte dintr-un tot care alcătuieşte omenirea. În această omenire există părţi. Pînă la ce punct voinţa proprie sau fatalitatea împrejurărilor ne face să aparţinem unui partid sau partidului opus ?" (*Van Gogh*).

„Ce credeți că este un artist? Un imbecil care n-are decît ochi dacă este pictor, urechi dacă este muzician, sau o liră la toate etajele inimii, dacă este poet? Dimpotrivă, el este totodată o ființă politică, neîncetat trează în fața sfîșietoarelor, arzătoarelor sau gingașelor evenimente ale lumii, modelîndu-se în întregime după imaginea lor. Cum s-ar putea să se dezintereseze de ceilalți oameni și, în virtutea cărei nepăsări de fildeș, să se desprindă de o viață pe care aceștia i-o oferă atît de îmbelșugat? Nu, pictura nu este făcută pentru a decora apartamentele. Ea este o armă de luptă ofensivă și defensivă împotriva dușmanului" *(Pablo Picasso).*

Chestionar:

- În ce constau determinările de clasă ale artei?
- Explicați prin ce se caracterizează tendința și partinitatea comunistă în creația literar-artistică?
- Cum se realizează rolul conducător al partidului nostru în domeniile artei și literaturii?

Caracterul popular al artei

Aprecierea că arta tuturor timpurilor are un pronunțat *caracter popular* pornește, în concepția materialismului dialectic și istoric, de la adevărul că *masele populare*, formate din totalitatea claselor și păturilor sociale animate de idealuri și interese ce concordă cu mersul progresist al societății, sînt realizatoarele principale ale bunurilor și valorilor umane. Producînd valorile *materiale*, temelia primordială a existenței și evoluției sociale, masele populare au rolul hotărîtor și în făurirea valorilor *spirituale*, aducînd o contribuție inestimabilă la dezvoltarea artei și literaturii, un aport decisiv în cristalizarea și propășirea culturii. „Purtătorii celor mai înaintate aspirații de progres ale umanității, adevărații făuritori ai civilizației materiale și spirituale ale lumii au fost întotdeauna masele populare" (*Programul P.C.R.*).

Raporturile dintre artă și popor s-au manifestat diferit pe parcursul diverselor epoci istorice. În *comuna primitivă*, arta, legată nemijlocit de cerințele de primă necesitate, era produsul întregii colectivități umane. Odată cu *scindarea* societății în clase antagoniste, cu adîncirea diferențierilor dintre munca fizică și cea intelectuală, arta devine o îndeletnicire profesionalizată, pusă tot mai mult în slujba intereselor de clasă sau de grup. În *sclavagism*, între arta și adevăratul ei destinatar — poporul —, se interpun privilegiile sociale, concepțiile ostile accesului maselor la binefacerile culturii, mărind discrepanțele pe care contradicțiile capitaliste le accentuează la maximum, generînd pentru omul de artă nenumărate căutări și neîn-

Scanned with OKEN Scanner

ţelegeri, acceptări sau renunţări dureroase. Frustrate adesea de bucuriile *artei culte*, masele populare au dezvoltat şi perpetuat, mai ales prin „viu grai", *arta folclorică*, nepreţuit tezaur de frumuseţe şi înţelepciune, al cărei caracter popular exprimă direct aspiraţiile şi năzuinţele, dorinţele şi idealurile lor. Asigurînd cadrul şi mijloacele necesare pentru ridicarea maselor la valorile artei şi culturii, *socialismul* a conferit caracterului popular sensul său adevărat, plenar, democratic. El se reflectă în viaţa şi creaţia poporului, care în noua societate devin obiectul fundamental al artei, punîndu-se un accent deosebit pe zugrăvirea maselor, pe afirmarea şi realizarea individului în sînul colectivităţii. Această lărgire tematică permite exprimarea liberă, neîngrădită a preocupărilor, intereselor şi idealurilor forţelor populare, abordarea unei problematici izvorîtă din frămîntările cotidiene ale poporului, a cărui nobilă activitate artistul are îndatorirea şi toate posibilităţile s-o cunoască şi s-o preamărească în opera sa. Era socialistă manifestă o grijă deosebită faţă de oamenii muncii, făuritorii şi beneficiarii culturii, din rîndul cărora se ridică noile generaţii de artişti, legaţi de destinul poporului prin comunitatea de aspiraţii şi idealuri, reaşază pe temelii radical schimbate raporturile dintre creaţia folclorică şi arta profesionistă.

Caracterul popular cuprinde un ansamblu de trăsături specifice creaţiei artistice, folclorice sau culte, care o fac capabilă să reflecte stări ale conştiinţei maselor, să exprime idealurile şi sentimentele proprii universului sufletesc al poporului, subiecte inspirate din preocupările lui majore. Coordonata populară se manifestă cu pregnanţă în operele al căror *conţinut* izvorăşte firesc din viaţa şi mentalitatea maselor şi a căror *formă* de comunicare accesibilă se apropie cel mai mult de gradul de înţelegere şi sensibilitate al păturilor largi ale poporului. Specificul popular vizează, în primul rînd, valoarea intrinsecă a operei de artă, asigurată de capacitatea creatorului de a înfăţişa probleme importante pentru viaţa şi soarta întregului popor, de a le interpreta în lumina idealurilor înaintate ale timpului, în spiritul aspiraţiilor populare. „O particularitate a artei este că e şi *superioară* şi *populară*; înfăţişează tot ce este mai înalt, tuturora" (*H. Taine*).

Caracterul etnic şi popular sînt condiţiile esenţiale ale originalităţii operei de artă, dimensiunile care-i facilitează drumul spre universalitate, sporindu-i încărcătura de umanism şi înaltă moralitate, virtuţile care o fac acut necesară marelui public. Cei mai autorizaţi comentatori ai noştri (*Ibrăileanu, Ralea, Lovinescu, Vianu, Călinescu* ş.a.) au demonstrat elocvent că, pentru literatura română, şi asemenea ei pentru toate artele, caracterul popular se distinge ca o trăsătură dominantă a originalităţii creatoare, ca un atribut inalienabil al specificului naţional, derivat din problematica abordată, din plasticitatea modalităţilor de exprimare.

Scanned with OKEN Scanner

Valențele populare sînt proprii nu numai operelor care reflectă *nemijlocit* idealurile maselor, ci întregii arte autentice, de înaltă ținută ideatică și expresivă. Se știe că marea parte a operelor create în orînduirile presocialiste, datorită provenienței artistului și vitregiilor care-i barau calea către cunoașterea vieții celor mulți, au un caracter popular *indirect*, ce decurge din exprimarea unor idei și idealuri progresiste, umaniste care, deși favorabile temporar maselor, nu se suprapun total și permanent cu interesele și aspirațiile lor. Aceste creații, ce reflectă năzuințele populare în forme voalate, generale, mediate, sînt valori culturale aparținînd poporului care și le integrează în aria spiritualității sale, ca mărturii elevate ale luptei pentru progres, libertate și dreptate socială.

Unele concepții eronate au redus caracterul popular la acele însușiri și împrejurări care fac ca anumite opere să aibă o rază largă de răspîndire sau la gradul în care uzează de „expresiile" populare. Experiența arată că uneori astfel de lucrări au pus în circulație idei nepotrivite cu interesele maselor, antipopulare, în timp ce opere valoroase, autentice imnuri ale conștiinței populare, au fost receptate cu mare întîrziere.

Caracterul popular rezidă în *substanța intrinsecă a operei* de artă, în *atitudinea* și *concepția* creatorului, condiționate de legătura sa organică cu viața și aspirațiile poporului al cărui mesager înflăcărat este, în democratizarea culturii, care asigură accesul întregului popor la valorile spiritului. Tocmai de aceea, substratul popular este profund străin oricăror *manifestări elitare*, de îngustare a artei la un grup de „inițiați" ; el este incompatibil cu tendințele de minimalizare a capacităților creatoare și de receptare ale poporului, căruia ar trebui să i se „ofere" produse de joasă factură ideatică și estetică, o artă inferioară, special „destinată" lui. Arta mare, autentică a fost întotdeauna o artă accesibilă, pe care milioanele de oameni ai muncii au îndrăgit-o și înțeles-o astfel că „niciodată valoarea unei opere n-a scăpat masei mai devreme sau mai tîrziu" (*G. Călinescu*). Caracterul popular înseamnă a cunoaște poporul și a crea pentru el, ceea ce echivalează cu a realiza opere de înaltă valoare, pecetluite de sensibilitatea lui distinctă, opere străbătute de un puternic suflu umanist, în consens cu cele mai avansate mișcări sociale, cu ideile și idealurile înaintate care înnobilează viața și dau sens existenței în fiecare moment al dezvoltării societății omenești.

Addenda :

„Lor, oamenilor muncii, le consacrăm tot ceea ce făurește mai bun în societatea noastră, lor le închinăm întreaga noastră bogăție materială. Este, deci, normal ca lor să le aparțină și tot ceea ce se creează mai de preț în literatură,

Scanned with OKEN Scanner

muzică, cinematografie, teatru și în artele plastice, în întreaga creație spirituală din țara noastră" (*Nicolae Ceaușescu*, Expunere la Congresul educației politice și al culturii socialiste, Ed. Politică, București, 1976, p. 55).

„Orice artist poate fi mare numai în măsura în care înțelege poporul, se identifică cu poporul, își însușește aspirațiile și dorințele poporului și le redă prin arta sa" (*Nicolae Ceaușescu*, România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate, vol. 5, Ed. Politică, București, 1971, p. 680).

„Artistul aparține timpului său, trăiește din moravurile și obiceiurile acestui timp, îi împărtășește concepțiile și reprezentările... Trebuie spus, de altfel, că *poetul creează pentru public și în primul rînd pentru poporul și epoca sa, care au dreptul de a cere ca opera de artă să fie pe înțelesul poporului și aproape de el*" (Hegel).

„Să băgăm de seamă ca acest „popular" să nu fie banalizat. Trebuie să tindem spre un mod cît mai ridicat de afirmare culturală. Țelul artistului veritabil este înnobilarea artei, nu vulgarizarea ei. Lucrătorul manual văduvit de orice bucurie sufletească trebuie să se împărtășească din tot ceea ce este frumos și nobil. Prin audiții destinate poporului și printr-o educație progresivă se va ajunge la o reală cunoaștere a aspirațiilor populare. *Arta pentru popor va preceda apariția artei populare" (George Enescu).*

Chestionar :

- Explicați conceptul de „caracter popular al artei și literaturii" și arătați cum s-a manifestat el în diverse epoci istorice.
- În ce constă superioritatea caracterului popular al creațiilor artistice realizate în condițiile societății socialiste.
- Ilustrați cu exemple edificatoare caracterul popular al artei și culturii românești.

Specificul național al artei

Condiționările de ordin național, care fac ca literatura și arta unui popor să apară în lume într-o formă specifică, cu un timbru și o coloratură particulară, reprezintă una din coordonatele de bază ale fenomenului artistic. „Garanția originalității noastre fundamentale stă în factorul etnic", scria *G. Călinescu*, definind spiritualitatea românească.

Istoria arată că toate popoarele, mari sau mici, cu un trecut mai îndepărtat sau mai apropiat, aduc o contribuție originală, aparte la tezaurul culturii universale, contribuție ce depinde de starea sufletească, de structura psihică, de condițiile naturale și sociale în care trăiesc. „Arta, precizează Programul P.C.R., se dezvoltă în strînsă

Scanned with OKEN Scanner

legătură cu evoluția socială și națională a societății, corespunzător condițiilor specifice ale fiecărei epoci și națiuni".

Conceptul de specific național s-a încetățenit în rîndul termenilor de estetică în perioada de formare a națiunilor, de trezire a conștiinței naționale, de aspirație spre o viață independentă a popoarelor. Meritul incontestabil de a fi discutat și elaborat conceptul modern de *specific național* aparține gîndirii estetice din perioada romantismului. Pornind de la preocuparea pentru arta populară, reprezentanții acestui curent, ascultînd „vocea poporului" (*Herder*), au descoperit universuri naționale distincte, au identificat stări sufletești aparte pe care le-au explicat și teoretizat în lucrările lor. Alături de creația folclorică, la cristalizarea acestui concept au contribuit ideile ce recunosc *influența mediului natural* asupra vieții poporului și asupra creatorilor de artă, aspectele teoretice izvorîte din cunoașterea *istoriei artei (Riegl, Worringer)*, a tradițiilor și particularităților fiecărei culturi, studiile de *morfologia culturii (Frobenius, Spengler, Blaga)*, care au pus în evidență condițiile particulare în care se dezvoltă popoarele. Elementele care intră în compunerea specificului național vizează ansamblul condițiilor economice, geografice, istorice, psihologice, culturale, respectiv, toți factorii care, într-un fel sau altul, influențează arta.

În cultura română, născută sub zodia romantismului, dorința pentru cunoașterea profilului spiritual al poporului, pentru reliefarea specificului său național, se înscrie ca o constantă a preocupărilor estetice și sociale, slujite de cele mai autorizate personalități artistice și teoretice. Se ocupă de această problemă gînditorii Școlii ardelene, cu sublinierea expresă a latinității limbii și a neamului nostru, *D. Cantemir*, iluminiștii. „Dacia literară" (1840), marcată de contribuția lui *Kogălniceanu*, manifestă un interes major pentru „compuneri originale" menite să reflecte „duhul național", deoarece traducerile, imitațiile și adaptările nu pot face o literatură adevărată. Revoluționarii de la 1848 îmbrățișează ideea specificului național, nu numai ca pe un concept estetic, ci și ca pe un stindard al luptei pentru realizarea aspirațiilor naționale și sociale. De o grijă deosebită se bucură arta populară, îndeosebi cea poetică. „Poezia populară, spunea *Russo*, este expresia cea mai vie a caracterului național", iar volumul lui *Alecsandri* „Doine și lăcrimioare", tradus în multe limbi de circulație mondială, face cunoscută lumii creația folclorică românească.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, conceptul de specific național se întregește cu dimensiunea comparatistă rezultată din nevoia raportărilor firești la arta universală. Spiritele alese ale timpului pledează pentru realizarea unei literaturi valoroase pe plan național, dar care să fie apreciată și captată în circuitul de valori universale.

Scanned with OKEN Scanner

Titu Maiorescu (1840—1917) arată că, pentru a „place străinilor" cărțile noastre trebuie să se impună „pe lîngă măsura lor estetică", prin „originalitatea lor națională", pentru ca aceștia să observe că scriitorii noștri „s-au inspirat din viața proprie a poporului lor și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce gîndește și ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firii lui etnice". Într-o chemare către confrați, *Eminescu* spunea: „Tot ce-ați produce în afară de geniul într-adevăr național nu va avea valoare și trăinicie, nici pentru noi, nici pentru străinătate". Problema specificului național a fost, de asemenea, în centrul atenției curentelor literare de la cumpăna secolelor trecut și actual, *semănătorismul și poporanismul.*

Odată cu apariția „Vieții românești", cu articolele mentorului său, această însușire este tot mai frecvent conjugată cu valoarea estetică a operei de artă. *Ibrăileanu* chiar afirma că „dintre doi scriitori cu un egal talent nativ, acela va fi mai mare, în opera căruia se va simți mai puternic sufletul poporului și se vor oglindi mai bogat și mai bine realitățile vieții naționale".

Între cele două războaie, teoreticienii (*E. Lovinescu, Ralea, Blaga, Călinescu, Vianu*) și creatorii de prestigiu (*Camil Petrescu, M. Sadoveanu, Arghezi, Goga, Pillat* etc.) sînt adînc preocupați de ideea specificului național. Ea revine deopotrivă în lupta împotriva tradiționalismului ortodoxist ca și a modernismului exagerat, care șterge în mod nihilist, cosmopolit, orice coloratură națională a artei. *E. Lovinescu* făcea precizarea că „specificul național intră și va intra totdeauna în compoziția operei de artă" și că „cu cît arta este deci mai națională, cu atît cîștigă în însemnătate universală. Civilizația nu e decît totalitatea contribuțiilor individuale".

O amplă teorie asupra specificului național dezvoltă *Lucian Blaga* (1895—1961), care consideră însă că trăsăturile etnice țin de zonele inconștientului, sînt ancestrale, apriorice, eterne, imuabile, reprezentînd structura sufletească din totdeauna a poporului, identitatea cu sine însuși. Blaga subapreciază factorul social-istoric, care, așa cum a demonstrat filosofia marxistă, influențează datele naturale ale formării popoarelor.

Specificul național, conturat într-un lung proces istoric, rezultă din chiar natura actului de creație care stă permanent sub semnul originalității, constituind modul firesc, natural, de existență a artei și literaturii, condiția necesară a orginalității și universalității lor.

Printre trăsăturile cu o pondere deosebită în determinarea specificului etnic se cer menționate, înainte de toate, elementele ligvistice. *Limba* este o creație națională, cu rol deosebit în păstrarea, conservarea și formarea conștiinței poporului, a vieții lui spirituale. În cultura noastră, limba a avut o importanță istorică deosebită, fiind primul

Scanned with OKEN Scanner

argument invocat în favoarea comunității de neam, de cultură, în dovedirea existenței pe aceste meleaguri ca popor unitar, de-sine-stătător. Limba română este o limbă unitară, fără dialecte și fără discrepanțe între limba scrisă și cea vorbită.

Trăsăturile care evidențiază *legătura permanentă dintre creația cultă și creația populară*, modul aparte în care se petrece această firească împletire reprezintă o particularitate cu accentuate urmări în arta noastră. Creația folclorică, care a suplinit la noi o întreagă epocă istorică, a influențat continuu arta cultă, constituind o permanentă sursă de inspirație și un model inegalabil de șlefuire artistică. Folclorul este un important element al specificului național, care nu trebuie însă nici ignorat și nici fetișizat.

În păstrarea și afirmarea specificului național *tradiția* îndeplinește rolul elementului de continuitate, de permanență, de durată. Ea cuprinde creațiile ce rămîn valabile, viabile și dincolo de epoca în care au fost făurite, operele ce au însemnat puncte de răscruce în dezvoltarea noastră culturală. Spre deosebire de *tradiționalism*, care preia necritic întreaga experiență a trecutului, tradiția reține realizările a căror actualitate, sub raportul valorii artistice și ideatice, se menține și astăzi și care pot influența, în sens progresist, creația prezentului.

Un factor însemnat al specificului național, purtînd o încărcătură afectivă deosebită, îl reprezintă modul în care poporul și cultura română se raportează la *mediul înconjurător*, la *natură*. „Sentimentul naturii" pătrunde în arta noastră ca un mod particular de solidaritate cu natura pe care omul a transformat-o în confesor și însoțitor permanent al vieții și creației sale.

În sprijinul ideii de specific național se cuvin a fi amintite aspectele ce subliniază firea rațională, echilibrată, plină de simțul măsurii, ce caracterizează poporul nostru, spiritul realist, profund uman, precum și refuzul misticismului, bigotismului, al exagerărilor de orice fel. Arta și literatura română sînt străbătute de un puternic filon național, patriotic, optimist, de o atitudine justițiară, îmbinată cu o necurmată pledoarie pentru libertate, dreptate, pentru demnitate umană. Fără a fi unicul criteriu de valoare, specificul național este condiția de bază a originalității și universalității artei, factorul care asigură intrarea în circuitul de valori mondiale.

Specificul național desemnează contribuția aparte, specifică a fiecărui popor la circuitul de valori umane, îi asigură dreptul de a intra cu profilul lui propriu în universalitate și îi relevă datoria de a contribui cu creații originale la tezaurul culturii mondiale. Raportul dintre *universalitate și specificul național*, ca relație dintre general și

Scanned with OKEN Scanner

particular, exprimă o legitate obiectivă, necesară. Istoria artelor dovedește că operele care s-au inspirat în cel mai înalt grad din sensibilitatea națională au o particularizare etnică profundă, sînt expresia unui climat sufletesc distinct, conțin o doză importantă de universalitate, avînd astfel mari șanse de a fi receptate în circuitul de valori mondiale, de a fi cunoscute lumii întregi. Ce poate fi mai specific național pentru noi decît opera lui *Creangă, Caragiale, Eminescu, Grigorescu, Enescu, Brâncuși* care sînt și exponenții cei mai cunoscuți ai artei noastre pe plan internațional. „Fiind foarte român, Eminescu e universal" spunea *Tudor Arghezi* despre poetul nepereche al literelor românești. Universalitatea, spunea *Călinescu*, „este împrejurarea prin care opera zămislită, în timpul și spațiul pe care le exprimă, iese din limitele epocii sale și ale țării unde a luat ființă și devine inteligibilă întregii umanități". „Universalitatea este o inimă individuală puternică și sonoră, ale cărei bătăi istorice se aud pe orice punct al globului, precum și-n viitor". Universalitatea înseamnă a ridica o problematică particulară, națională la gradul de interes general, la înțelegerea naturii umane exprimate printr-un temperament etnic particular.

Arta națională și arta universală se presupun și se influențează reciproc. Operele cele mai izbutite pe plan național devin valori recunoscute ale culturii universale; la rîndul său cultura universală constituie un izvor de inspirație și o măsură permanentă pentru creațiile naționale. În fond, valorile autentice dobîndesc privilegiul de a fi în același timp naționale și universale.

Originalitatea unei culturi se manifestă nu numai în operele cu problematică ce aparține exclusiv acelui popor, ci și în *modul în care asimilează* motivele de largă circulație. Specific național poate să fie un creator cînd tratează un subiect autohton, dar și atunci cînd abordează o temă general-umană, prezentă și în alte culturi. Specificul național se reliefează diferit în diverse opere, dar el se face permanent simțit în întreaga creație prin suflul, prin coloritul, prin ideile de bază pe care le transmite. El nu duce la închistare, la provincialism, la o artă restrînsă, ci asigură deschiderea spre universalitate, prin păstrarea și dezvoltarea particularităților culturii pe care o exprimă.

Beneficiind de condiții stimulatoare ce determină înflorirea multilaterală a întregii noastre națiuni, preluînd tot ce este realmente valoros în trecutul cultural și asimilînd creator experiențele contemporaneității, arta românească, făurită sub generoasele auspicii ale socialismului, oferă o imagine artistică elevată a unei realități în profundă prefacere structurală, înfățișează lumii creații literar-artistice corespunzătoare sensibilității și aspirațiilor poporului român, o experiență istorică apreciată la cote tot mai înalte, neprețuită ofrandă adăugată la tezaurul de valori mondiale.

Scanned with OKEN Scanner

Addenda :

„În acest spirit, promovăm dezvoltarea largă a schimburilor și contactelor cultural-științifice internaționale, pornind de la necesitatea îmbogățirii vieții spirituale a poporului nostru cu tot ce creează mai valoros celelalte popoare, a sporirii contribuției noastre la patrimoniul cultural-științific mondial și, totodată, de la rolul deosebit pe care îl joacă cultura în mai buna cunoaștere și apropiere între popoare, în dezvoltarea colaborării și păcii în întreaga lume" (*Nicolae Ceaușescu*, Expunere prezentată la Congresul educației politice și al culturii socialiste, Ed. Politică, București, 1976, p. 61).

„Eu am crezut de la început în specificul național, adică am crezut că nu se intră în universalitate decît pe poarta ta proprie. Am crezut în dreptul de a trăi al valorilor autohtone, ca o completare a principiului de universalitate. Am zis că a oprima și suprima o manifestare de particularism local, sufletesc, înseamnă a fura din marele tezaur al universalității" (*O. Goga*, Fragmente autobiografice).

Chestionar :

- Exemplificați prezența continuă a ideii de specific național în gîndirea estetică românească.
- Care sînt principalele elemente ale specificului național în domeniul artei și literaturii ?
- Explicați relația dintre național și universal pe planul creației artistice.

Arta și civilizația contemporană

Cultura și civilizația. Opera de artă își afirmă funcționalitatea într-un cadru amplu, oferit de cele două sisteme definitorii pentru existența umană : cultura și civilizația.

Termen de origine latină, desemnînd inițial evoluția spirituală apărută în urma unui efort deliberat și susținut de instruire, *cultura* — concept mult discutat și controversat în gîndirea modernă — *reprezintă universul închegat și dinamic al tuturor valorilor materiale și spirituale produse pe parcursul istoriei omenirii.* Rezultat al activității practice a oamenilor, al efortului lor secular de autodepășire și umanizare a mediului natural și social, cultura reflectă nivelul general de dezvoltare a producției materiale și al ideilor, păstrîndu-și totodată o *relativă autonomie,* manifestată în existența unor *legități proprii, specifice, în caracterul ei peren și activ.*

Un sistem cultural cuprinde două laturi fundamentale : *cultura materială* (totalitatea valorilor create la nivelul științei și tehnicii) și *cultura spirituală* (suma valorilor filozofice, politice, etice, juridice și

Scanned with OKEN Scanner

estetice), avînd drept suport creația materială a omenirii. Într-o accepție mai restrînsă și specială, noțiunea de *cultură generală* include valorile esențiale, ansamblul obiectelor de învățămînt și mijloacele educative selectate de societate în scopul alcătuirii tipului ideal de om cultivat al unei epoci. De asemenea, în plan subiectiv, conlucrarea armonioasă dintre *cultura profesională* și *cultura artistică* condiționează dezvoltarea personalității umane în sensul celor mai nobile și legitime aspirații.

În epoca contemporană, contradictorie și neliniștită sub presiunea transformărilor rapide, a tensiunilor, dilemelor, năzuințelor urmate de îndoieli și renunțări, unele teorii nemarxiste se referă la o implacabilă *criză a culturii* căreia îi prevăd declinul, decadența sau dezintegrarea. Cauzele și consecințele, precum și soluțiile oferite exprimă complexitatea fenomenului cultural, dezbătut pe fundalul unor acute confruntări ideologice. Aceste teorii estompează rădăcinile sociale ale momentelor de criză, limitează conceptul de cultură la funcția lui spirituală care s-ar dezvolta în cicluri închise și discontinui *(O. Spengler)*, apreciază drept cauze ale morții culturii europene occidentale decadența formelor și temelor ei, orientarea pozitivistă și „tehnologismul" invadator, dau explicații psihologiste și spiritualiste (*A. J. Toynbee*) și ignoră apariția în societatea socialistă a unei noi culturi de tip umanist, viabilă și omogenă.

Intervenția creatoare a omului instaurează valorile culturale potențiale la toate nivelele vieții, le transformă în *bunuri și fapte de civilizație*. Desigur, nu orice valoare culturală se convertește în înfăptuirile din sfera civilizației. Concept al epocii moderne, introdus de raționalismul secolului al XVIII-lea, de enciclopediști, definit de *Voltaire, civilizația reprezintă cadrul concret în care numai anumite valori culturale, reprezentative, răzbat prin filtrul selecției social-istorice și devin componente ale modului de viață al oamenilor*. Filozofia materialist-dialectică subliniază unitatea dintre cultură și civilizație, negată de diferitele interpretări idealist-spiritualiste sau materialist-mecaniciste care ignoră funcția civilizatoare a culturii și consideră civilizația o modalitate existențială inferioară sau o totalitate strivitoare de procese și fenomene tehnico-materiale.

Trecerea valorilor din spațiul ideal al culturii în cel real al civilizației are un caracter procesual, este reglată de capacitatea de receptare și transmitere socială și individual-umană, multilaterală a omului. Existența lor necesar autonomă în sfera culturii lasă locul unei evoluții cu un pronunțat caracter eteronom: în universul civilizației toate tipurile de valori devin mai active, se influențează și se condiționează reciproc. După o îndelungată decantare în timp, bunurile acumulate în tezaurul universal al civilizației, deschis tuturor generațiilor, pot fi reintegrate în sistemul valorilor culturale și reasi-

Scanned with OKEN Scanner

milate ca atare pe diferite trepte ale evoluției istorice. Retrăim astăzi ca valori culturale manifestări concrete ale unor civilizații apuse: obiecte aparținînd epocilor primitive, piramidele egiptene, mărturiile inventivității tehnice din epoca Antichității. Trebuie să accentuăm însă ideea că civilizația este condiția genetică pentru apariția unor noi valori culturale, conținutul faptelor ei conferind unitate stilistică ansamblului.

În cadrul legic general care guvernează cultura și civilizația, *valorile artistice* se manifestă specific. Intrate în cotidian, ele influențează profund senzorialitatea, sentimentele și rațiunea umană, generează stări sufletești, atitudini, comportamente, obișnuințe și convingeri, coordonează acțiuni. Opera de artă, adevărată „sursă de energie" (*E. Souriau*), transmite un bogat flux de impulsuri prin intermediul circuitelor comunicaționale. Observată încă din Antichitate de *Platon*, puterea de înrîurire a artei poate fi folosită și în sens negativ, exacerbînd, în anumite condiții social-istorice, violența și imoralitatea. Apare astfel necesitatea de a selecta valorile artistice concordante cu cele mai înalte idealuri umaniste, societatea avînd capacitatea de a decide critic, de a le ordona. Spre deosebire de *valorile artistice* care învinge mai greu vechile tipare și structuri ca și eterogenitatea receptorilor — mai ales cînd funcționează ca noutate sau inovație — *valorile estetice*, dublate de cele practic-utilitare sau morale, se impun mai ușor ca bunuri și fapte de civilizație, fiind recunoscute și trăite de cel mai activ agent civilizator: personalitatea umană.

***

Coordonatele social-istorice și cultural-științifice ale civilizației moderne. Locul valorilor artistice în sistemul cultural contemporan.

În cadrul civilizației moderne, caracterizată prin profunde transformări politice și economice, *revoluția tehnico-științifică* a deschis posibilități infinite cunoașterii, a lărgit sfera mijloacelor materiale, a potențat forța umană determinînd noi raporturi în procesul de stăpînire și transformare a universului.

Teoriile științifice și descoperirile din domeniul tehnicii, măsură a capacității de cuprindere rațională a lumii, au contribuit la instaurarea unor noi orizonturi și sisteme de referință în creația și receptarea artistică, la diversificarea mijloacelor de expresie tradiționale și au intervenit cu preponderență în apariția unor arte noi cum ar fi cinematograful și televiziunea.

Teoria relativității și gîndirea matematică modernă au modificat viziunea asupra raportului dintre spațiu și timp, cu efecte în literatură și în gîndirea plastică, în construcția muzicală. Arhitectura, pictura și sculptura au asimilat forme elaborate inițial în *domeniul geometriei*

Scanned with OKEN Scanner

analitice, al teoriei curbelor și suprafețelor, cum ar fi hiperboloidul de rotație (determinat în profilele sculpturale semnate de *Naum Gabo*) sau paraboloidul hiperbolic în formă de șa (vizibil în siluetele îndrăznețe ale arhitecturii). Depășind instanța practică, de transpunere a unor ecuații sau legi și înscriindu-se în rigoarea filozofică idealistă de tip platonician, unele curente artistice (*suprematismul, abstracționismul geometric*) ridică la rang de temă fundamentală exprimarea „frumuseții pure", a „spiritualității supreme" în proporții abstracte.

Cibernetica, descoperire fundamentală a civilizației contemporane, cu perspective nelimitate în cercetarea științifică și în industrie, a deschis un orizont nou în cîmpul sensibilității artistice și estetice. Fie că se folosesc mecanisme cu caracter cibernetic, ca și în cazul *sculpturii cinetice* sau *spațiodinamice*, fie că se oferă calculatorului electronic programul de realizare a unor obiecte artistice, avem dovada unui alt tip de conlucrare între știință și artă. Mulți practicieni ai artei consideră ordinatorul un instrument de lucru perfecționat. Sînt cunoscute, în acest sens, seriile grafice semnate de *Victor Vasarely, Michael Noll, Zdenek Sykora*. Structurile universului sonor au fost explorate cu mijloace cibernetice de muzicieni ca *Yanis Xenakis, Aurel Stroe*, iar ale celui poetic de *R. Queneau* etc.

Calculatorul poate funcționa și independent, pe baza unei oferte de parametri specifici alcătuită de un programator specializat. Ca exemplu putem cita „Autopoemul nr. 312", incantație sonoră alcătuită dintr-o simplă și întîmplătoare înșiruire de apropieri semantice:

„Visele fericite plouă
Inima sărută firul de iarbă,
Verdele se resfiră pe zveltul iubit
Zarea-i departe și melancolică,
Vulpile dorm liniștit."

Structurile estetice astfel produse nu pot fi considerate opere de artă deoarece nu reprezintă pe nimeni și nu transmit un mesaj al sensibilității și conștiinței omenești. Se cuvine să accentuăm ideea că artiștii nu pot fi concurați de mașină și că nu se poate pune în mod real problema înlocuirii lor cu agregate robot.

Gîndirea cibernetică asociată procedeelor combinatorii din algebra abstractă a determinat apariția unor modalități artistice caracterizate prin *predilecția pentru serial*. O structură plastică sau muzicală, alcătuită dintr-o succesiune de elemente ordonate, are capacitatea să genereze prin permutări succesive serii noi, derivate. Compozitorul austriac *Arnold Schönberg*, căruia i-a urmat o importantă școală, a avut intuiția rostului unei astfel de „structuri" muzicale în țesătura

Scanned with OKEN Scanner

întregului artistic. În pictură și grafică folosirea fenomenelor optice și a efectelor lor vizuale reprezintă ultima prelungire logică a serialismului și prima manifestare a cinetismului.

Dinamismul și accelerația, coordonate ale universului modern cu implicații psihologice explozive, analizate de *Alvin Töffler* în lucrarea „Șocul viitorului", lărgesc orizontul artei și conduc la apariția unor noi orientări. Impresia de mișcare este obținută prin influența factorilor atmosferici asupra unor configurații artistice aproape dematerializate („mobilurile" sculptorului *Alexander Calder*) și prin efecte optice (*op-art*-ul). De cele mai multe ori operele aparținînd artei cinetice au o dinamică proprie, imprimată de diverse surse energetice. Valențele polisemantice și elocvența cinetismului se evidențiază mai ales atunci cînd acesta apare organizat ca spectacol-recital al unor forme spațio-luminoase. *Lărgirea cîmpului cunoașterii umane* sub influența revoluției tehnico-științifice a deschis teritorii noi în *universul macrocosmic* sau în *lumea microcosmosului*, teritorii pe care artiștii plastici ni le restituie în modalitatea lor specifică de a recrea lumea. În același sens, *muzica concretă* încearcă să surprindă în zgomotele nediferențiate ale mediului natural unele succesiuni ce par să reprezinte, într-o evoluție aproape biologică, procesele de creștere pe care nu le putem percepe.

În *structura politico-socială* a lumii contemporane au apărut mutații și transformări esențiale, cu efecte importante în conștiința oamenilor și în planul artei. Contradicțiile lumii capitaliste — tragismul existențial generat de efectele dezumanizante ale crizei actuale, pericolul amenințător al războaielor, conflictul dintre eul subiectiv, izolat în citadela efemeră a egoismului, imposibilitatea intercomunicării umane — au determinat formule artistice majore în literatura lui *Kafka*, în teatrul absurdului, la *Beckett*, *Eugen Ionescu*, în textele lui *Urmuz*, în grafica și pictura expresionistă.

Protestul împotriva tendințelor agresive ale civilizației moderne, preponderent tehnologică și industrială, se concretizează și în apariția unor universuri artistice hipernaturaliste sau fantastice, a unor creații dominate de energia impulsurilor subiective (*expresionismul abstract*) sau de hazard și accidental (*aleatorismul stocastic*, *happening*-ul). Obiectele care își găsesc locul în ordinea naturală a lumii și în ordinea logică a tehnicii sînt scoase din cotidian, hiperbolizate și plasate într-un spațiu ambiguu, denunțînd presiunea sufocantă pe care o pot exercita asupra ființei umane. Fetișizarea mașinilor automate, așa-numita „mitologie a calculului" reprezintă un alt aspect al înstrăinării omului. Subtilele răsturnări de valori apărute în consecință au fost sesizate de artiști ca sculptorul *Tinguely*, autorul unor complicate și inutile mecanisme care se autodistrug.

Scanned with OKEN Scanner

Omul nu este însă amenințat de mijloacele tehnice, ci de conținutul lor social, nu de progresul tehnic, ci de orientarea lui, de deficitul de adaptare care îi amenință echilibrul biologic și psihic, de modul de dezvoltare unilateral și imoral, călăuzitor doar de interesele unei minorități și de criteriile profitului privat.

În *civilizația socialistă* dezvoltarea tehnico-științifică este pusă în slujba afirmării depline a personalității umane. Profund revoluționar și în planul spiritualului, socialismul promovează un *nou tip de umanism* care privește omul în dinamica reală a ipostazei sale concret-istorice și reconciliază dimensiunea subiectivă cu cea socială.

Perspective ale dezvoltării artelor. Necesitatea artei.

Osmoza *artă-știință-tehnologie* are drept urmare *diversificarea* și *înnoirea* mijloacelor de expresie, a modalităților de creație. Trăim o epocă a succesiunii experimentelor, accelerată uneori de rațiuni extraartistice (moda, interesele comerciale). Caracterul efemer al multora dintre „noutățile" care asaltează publicul pare să pună cîteodată sub semnul întrebării chiar statutul artei ca valoare perenă, împiedică formarea unor certitudini la nivelul gustului și idealului estetic. De asemenea, supraabundența de produse artistice și estetice, similară celei industriale, poate pune în dificultate capacitatea omului de a se manifesta optional.

În epoca contemporană asistăm și la o *accentuată deplasare a artisticului către estetic*. Din ce în ce mai mult, spațiul urban este populat cu construcții optico-cinetice, de utilitate publică, aparținînd *„artei ambientale"*, dominată în general de vizual și integrată armonios în „civilizația imaginii". Pe lîngă contribuția pozitivă la înfrumusețarea mediului, la apariția unui stil estetic de viață, asemenea genuri de creație pot genera un tip nediferențiat de sensibilitate artistico-estetică pentru care arta propriu-zisă să se estompeze și în care nivelele distincte de receptare să nu fie precis delimitate. Aceasta, deoarece dezvoltarea economică impetuoasă influențează în mod specific demersul apreciativ, aducînd în primul plan *funcționalul și utilul*, respectiv eficiența imediată. Se ajunge astfel ca în artă să fie prețuite, în dauna calității specifice, cantitatea și productivitatea.

Odată cu *creșterea timpului liber*, neocupat în producție, efect al transformărilor tehnico-economice și al diviziunii sociale a muncii, se înregistrează o atracție deosebită a diverselor categorii de public către așa-numitele *„genuri artistice ușoare"* (romanul polițist, filmul de desene animate, muzica ușoară, teatrul de revistă). Concomitent, artiștii pun în circulație creații cu un manifest *caracter ludic* (de joc). Apărute din nevoia firească de delectare, aceste funcții ale artei nu pot fi ignorate, dar se cuvine ca ele să fie organic implicate în resorturile substanțiale, formative și înnobilatoare ale artei. În caz contrar,

Scanned with OKEN Scanner

adică al absolutizării lor, apar atitudini de superficialitate, indistincte față de marile valori. Trebuie subliniat că accentuarea factorilor conceptuali, schimbările petrecute în statutul artei, confuziile de planuri, limitele, stimulii nespecifici acționează uneori ca mobiluri de creație sau criterii de receptare, au contribuit la apariția *teoriei decadenței și chiar a pieirii ineluctabile a artei (Giulio Carlo Argan)*, pe urmele unor gînditori ca *Hegel* — care prevedea epuizarea capacității ei vitale și transformarea sa în meditație filozofică.

Realizările, inconsecvențele, căutările și chiar insuccesele artei contemporane demonstrează efortul creatorilor, aparent provizoriu și mereu nedesăvîrșit, de a găsi expresia potrivită în care să fie cuprins esențialul unei epoci deosebit de complexă și contradictorie. Arta în ansamblul ei nu poate muri ; dispar, într-adevăr, anumite modalități de manifestare și poate că tocmai în nevoia lărgirii orizontului posibil al formelor și mijloacelor de expresie se află resortul interior al unei perfecțiuni viitoare, al apariției capodoperelor.

Așa cum am arătat, „există direcții previzibile în dezvoltarea viitoare a artei și «ipoteze de lucru» de o importanță decisivă pentru artiștii secolului nostru : una dintre ele tinde către cea mai intimă zonă de miez a artisticului pur și etern, cealaltă ar dori să elibereze activitatea artistică din exclusivitatea ei și să-i extindă angajamentul asupra unor domenii valorice extra-artistice" (*Werner Hofmann*). Încercînd să se apropie în modul ei specific de esența umană, arta își va recuceri mereu autonomia relativă, dar, în aceeași măsură, își va urma destinul social, înfrumusețînd ambianța în care trăim și modelînd în cele din urmă un înalt nivel de înțelegere și receptare estetică comun tuturor oamenilor.

Epoca modernă a pus în discuție însuși *conceptul de artă*, în raport cu existența viitoare a omenirii. Conținutul conceptului, particularizările sale sînt variabile, depind de cursul devenirii istorice și de contextul cultural dat, însă *arta* ca expresie unică a efortului prin care omul năzuiește să se afirme și să-și găsească drumul către o condiție mai demnă și mai nobilă a existenței sale, ca aspirație către frumos, nu va dispărea niciodată, ci va cunoaște noi și noi împliniri.

Addenda :

„Trecerea spre comunism va necesita dezvoltarea amplă a culturii, în sfera căreia intră totalitatea cunoștințelor de care dispune la un moment dat societatea și care sînt determinate de gradul dezvoltării forțelor de producție, a științei și tehnicii, a învățămîntului, literaturii, artei, mijloacelor de informare în masă. Exprimînd nivelul civilizației materiale și spirituale generale a poporului, cultura va ajuta pe

Scanned with OKEN Scanner

fiecare om să înțeleagă necesitatea și comandamentele superioare ale istoriei, să participe în mod conștient la făurirea propriului destin, la ridicarea societății pe noi trepte". *(Programul Partidului Comunist Român*, Editura Politică, București, 1975, p. 171).

„Drumul de la cultură la civilizație nu e ireversibil; devenind condițiile vieții noastre, aceste bunuri materiale intră în deprinderi și se prefac cu timpul, prin adaptarea la unitatea noastră temperamentală, în valori sufletești; cu alte cuvinte civilizația se transformă în cultură" (*E. Lovinescu*, Istoria civilizației române moderne, Ed. științifică, București, 1972, p. 371).

„Pentru a-și realiza țelurile, artistul de astăzi nu poate să lucreze singur; el trebuie să părăsească turnul său de fildeș, să caute conjugarea diverselor discipline, precum muzica, plastica, literatura, coregrafia etc., să colaboreze în echipă cu alți artiști și cu tehnicieni, care își aduc fiecare cunoștințele din domeniul lui. Concursul inginerilor, constructorilor, electroniștilor, arhitecților, scriitorilor, specialiștilor în *public relations*, al fotografilor, al cineaștilor, al tehnicienilor în radiotelevizine etc., îi este absolut necesar" *(Nicolae Schöffer*, Noul spirit artistic, Ed. Meridiane, București, 1973, p. 34—35).

Chestionar :

- Definiți conceptele de cultură și civilizație.
- Subliniați coordonatele social-istorice și cultural-științifice ale civilizației moderne și analizați transformările pe care le-au determinat în sfera artei.
- Care sînt funcțiile artei în contextul epocii noastre? Demonstrați necesitatea artei ca parte integrantă a existenței umane.

Scanned with OKEN Scanner

V. OPERA DE ARTĂ

Imaginea artistică

Modalitatea specifică de oglindire și exprimare artistică, de întruchipare practică a rezultatelor travaliului creator se realizează *în* și *prin imaginea artistică*. Arta se exprimă prin imagini așa cum gîndirea teoretică se exprimă cu ajutorul conceptului și raționamentului; pentru reflectarea artistică imaginea are aceeași însemnătate pe care o are noțiunea în șirul noțional pentru cunoașterea științifică. Imaginea formează *condiția* esențială, determinantă a plăsmuirii artistice, premisa constituentă a oricărui tip de limbaj estetic, celula de bază care poartă încărcătura ideatico-emoțională a operei de artă, elementul care-i asigură viabilitatea și puterea de influențare. Forța și valoarea artei depind nemijlocit de capacitatea artistului de a reflecta, prin prisma conștiinței sale creatoare, existența socială în imagini semnificative, de a sintetiza în individualitatea lor originală, esența revelatoare a realității. Tocmai de aceea, analiza oricărei creații presupune elucidarea mecanismului, extrem de delicat și complex ce se petrece în intimitatea imaginii artistice, acolo unde se desăvîrșește miraculoasa alchimie a transformării faptelor de viață în autentică valoare estetică. „Nu e posibil, remarca esteticianului francez *René Huyghe*, să descifrezi opera de artă și conținutul uman cu care a încărcat-o artistul decît dacă se descoperă lectura complexă pe care o oferă orice imagine".

Noțiunea de „imagine" are înțelesuri multiple. În sens larg, *filozofic* ea se identifică cu orice act de răsfrîngere în mintea omului a realității înconjurătoare, așa încît, întregul proces al gîndirii și cunoașterii apare ca „o imagine subiectivă a lumii obiective" (*Lenin*). Într-o accepție mai îngustă semnificația termenului de imagine se rezumă la *reproducerea* și înfățișarea perceptuală a unui obiect sau fenomen, a unei scene din viață sau a unui crîmpei din natură.

Situîndu-se într-o poziție intermediară, cu un orizont nici atotcuprinzător, care s-o identifice cu conceptul, dar nici prea restrîns, încît

INV. 183073

Scanned with OKEN Scanner

să coincidă cu particularul, imaginea artistică păstrează însușirile noțiunii filozofice care-i asigură suportul de generalitate și preia trăsăturile de concretețe cerute de însăși specificitatea artei. Imaginea artistică, proces și rezultat al cunoașterii practic-sensibile, reprezintă, așadar, o individualitate originală, unitară, coerentă, cu semnificații generale, avînd un caracter polivalent, realizată cu ajutorul ficțiunii spontane pe baza unei reflectări îndelung elaborate, fiind un tablou concret-emoțional investit cu o mare putere de cuprindere și abstractizare.

Avînd o structură complexă, imaginea artistică se prezintă ca un ansamblu organic de raporturi opozabile derulate pe coordonate ce dau naștere la aliaje și dozări diferite.

Raportul dintre *concret și abstract*, inerent oricărei imagini artistice, se manifestă atît la nivelul sensului, al semnificațiilor artei, cît și la cel al suportului material care-i asigură existența ca fapt fizic, obiectual realizat din elemente reale (marmură, lemn, bronz, cuvînt, sunet, culoare, ulei, volum, spațiu, mișcare, relație etc.), elemente ce alcătuiesc infrastructura edificiului artistic. Alegerea materialului adecvat sporește valoarea artistică („Natura fizică a culorilor și a marmurei nu se situează în afara domeniului picturii și sculpturii", *Marx*), iar procesul prelucrării lui solicită cunoștințele de meșteșug și tehnică artistică în vederea supunerii sale la scopurile urmărite de creator. Imaginea devine un fapt practic constatabil doar în momentul cînd a trecut din imaginația artistului într-o alcătuire concretizată estetic.

Sub aspectul conținutului ideatic concretul dobîndește valențe superioare. El constituie nu numai punctul de plecare ca în orice proces de reflectare, ci și rezultatul la care se ajunge ca valoare de sinteză încărcată cu toată bogăția generalului, a abstractizărilor exprimate printr-un fapt individual — personaj, situație, acțiune, conflicte, motiv muzical sau plastic.

Deși operează cu imagini concrete, arta admite, presupune, implică abstracția: „Orice artă este principial abstractă", spunea esteticianul englez *Herbert Read* (1893—1968). Procesul cunoașterii artistice străbate cu necesitate atît etapa senzorială, cît și treapta celor mai cuprinzătoare generalizări și abstractizări (mai intim întrepătrunse, totuși, ca în știință). Prin desprinderea de faptul brut, empiric, prin selectarea și interpretarea evenimentelor, situațiilor, prin accentuarea unor laturi și estomparea altora, prin comprimarea sau dilatarea dimensiunilor de spațiu și timp, dar mai ales prin reliefarea semnificațiilor cu caracter de generalitate, arta efectuează un proces continuu de abstractizare și generalizare, de evidențiere a unor idei și adevăruri, de multe ori dobîndite în paralel pe calea cunoașterii

Scanned with OKEN Scanner

științifice. Această împrejurare nu justifică însă *abstracționismul*, tendință a artei contemporane ce propovăduiește creația golită de tot ce ar putea să reamintească lumea obiectivă, o artă ce pretinde a fi judecată în sine, fără nici o raportare la realitate, în care gestul de a picta este mai presus decît pictura. Caracterul abstract al imaginii artistice vizează, pe latura sa subiectivă, o fațetă a ecuației artă-public. Evident, operele cu trimiteri îndepărtate, cu implicații profunde, în care similitudinea cu întîmplările din viață este mai greu de observat, ridică dificultăți de receptare pentru omul neavizat, fără pregătirea corespunzătoare. Din această cauză, uneori sînt taxate ca „abstracte" creațiile ce necesită un mai mare efort de pătrundere și înțelegere, preferîndu-se genurile ușor accesibile, producțiile simpliste ce evocă aspecte insuficient transfigurate artistic.

Înalta complexitate a imaginii artistice este reliefată și de unitatea dialectică a *intelectualului și emoționalului*, de faptul că opera de artă transmite o cantitate de informații, idei și adevăruri însoțite de un ansamblu de stări emoționale, afective; *ideea artistică* însăși se prezintă ca o sinteză între sensibil, afectiv și intelectiv. „Imaginea artistică, spunea *Croce*, se realizează în momentul în care sensibilul se unește cu inteligibilul și reprezintă o *idee*". Deși mai difuză, mai imprecisă, cu granițe mai labile în raport cu ideea teoretică, ideea artistică este mai bogată, mai nuanțată, mai „vie", îndeplinind un rol decisiv în declanșarea reacțiilor sufletești, în afirmarea sensibilității umane.

Raportul dintre elementele intelectuale și cele senzoriale comportă întruchipări artistice cu accente diferite. Anumite genuri, specii, ramuri ale artei, îndeosebi cele care folosesc cuvîntul ca formă de exprimare, au mai evidentă coordonata intelectivă, rațională, abstractă, după cum în unele domenii ale muzicii, artelor plastice, aspectul emoțional devine predominant. Bunăoară, specificul imaginii diferă substanțial în muzica cu program față de muzica neprogramatică; în arta figurativă, față de cea nefigurativă; în poezia lirică față de cea filozofică; în drama de idei față de comedia bufă etc. De asemenea, în anumite epoci, cum este a noastră, arta manifestă o tendință acută spre esențializare și conceptualizare, spre dezbaterea de idei, cîteodată acest fapt săvîrșindu-se în detrimentul universului emoțional. Există chiar păreri care consideră *emoționalitatea* ca formă de slăbiciune pe care omul cult, elevat, modern o plătește ca tribut anacronic unor stări depășite. Alteori, se pledează pentru o artă exclusiv emoțională ca replică la procesul de tehnicizare, de automatizare care ar fi izgonit sentimentele, afectivitatea din celelalte compartimente ale vieții, rezervîndu-i-le doar artei. Măsura ideală, echilibrul perfect între emoțional și intelectual sînt greu de realizat, dar spre aceasta trebuie

Scanned with OKEN Scanner

năzuit, deoarece fără căldură emoțională și cele mai nobile idei rămîn sărace, reci, descărnate, după cum emoția cea mai puternică fără coloana vertebrală a ideilor se transformă în desfătare gratuită, efemeră, lipsită de sens și substanțialitate. „Imaginea, spunea *G. Călinescu*, nu e niciodată frumoasă în sine, ci prin ideea care o sugerează".

Intelectual și emoțional, rațiune și sensibilitate, gîndire și afectivitate, judecată lucidă și particularizare senzorială sînt termeni corelativi, care se presupun și se întregesc reciproc în compunerea imaginii artistice; orice exagerare, orice înclinare a balanței în favoarea uneia sau alteia este păgubitoare pentru arhitectonica artistică, pentru unitatea valorii estetice.

Imaginea artistică este totodată expresia corelării dintre *individual și general, reprezentînd o individualitate cu semnificații generalizatoare*. Dacă omul de știință, pentru a ajunge la abstracții de maximă generalitate, la trăsăturile esențiale ale lucrurilor este nevoit să sacrifice aspectul lor particular, la artist întregul proces de generalizare se desfășoară, *în* și *prin* individual, deoarece „aici totul se rezumă la specificul *individual*, la analiza *caracterelor* și a psihologiei unor tipuri *concrete*" (*Lenin*). Individualitatea semnifică fenomenul esențial, caracteristic, tipic, astfel că, în cunoașterea artistică generalizarea se obține în procesul tipizării, *în* și *prin* imagine. Tipicul nu se reduce la media aritmetică a realului, la firescul mediocru, la faptul cel mai des întîlnit, ci este o selecție conștientă, riguroasă, lucidă a fenomenelor care permit cea mai largă deschidere spre generalizare, spre extragerea sensurilor majore, comune, esențiale, definitorii pentru epoca, colectivitatea sau situația prezentată în artă.

Capacitatea artistului de a reține și reliefa ceea ce este caracteristic și relevant pentru o întreagă serie de fenomene, prin sondarea într-o anumită zonă a realității, se sprijină pe unele elemente specifice creației artistice cum sînt: *exagerarea conștientă*, cu efecte salutare în artă unde supradimensionările, îngroșările, sublinierile voite, scot în evidență fondul temelor abordate; *hiperbola*, figura stilistică ce conduce la sporirea expresivității prin mărirea sau micșorarea unor trăsături ale realității; *metafora*, aptă prin substituțiile sale să semnifice altceva decît indică sensul propriu al exprimării; *alegoria*, prin ale cărei personificări se realizează într-o formă indirectă, ocolită, exprimarea unor idei, a unor aprecieri la adresa stărilor de lucruri existente la un moment dat în societate.

În cadrul mijloacelor de generalizare artistică, *simbolul* joacă un rol de extremă importanță. Întrunind în cel mai înalt grad calitatea de a se substitui unei realități pe care o semnifică aluziv, prin analogie sau prin reprezentările ce le determină, simbolul a găsit o

Scanned with OKEN Scanner

largă rază de utilizare în toate sferele cunoașterii, iar marea sa putere de generalizare și expresivitate l-a făcut deosebit de propice pentru cunoașterea artistică.

„Scopul artei, spunea *E. Lovinescu*, fiind de a concentra într-o singură figură elemente risipite în mai multe, adevăratele creațiuni artistice sînt fundamental simbolice". Toate formele artei, din vechime pînă astăzi, au recurs și recurg la simbol ca la o posibilitate de cea mai mare eficiență și virtualitate de întruchipare estetică. Socotit de antici expresie a caracterului imitativ al artei, simbolul devine, în estetica medievală, un semn vizibil al tendinței lăuntrice a sufletului, pentru ca în epoca modernă să fie investit cu atribute etice, filozofice etc. După opinia filozofului și esteticianului german *Ernest Cassirer* (1847—1945), arta reprezintă cea mai deplină simbolizare, iar „frumosul e esențialmente și necesarmente simbol". Ideea este amplificată de *A. Camus* (1913 — 1960) care, relevînd caracterul polisemic al simbolului, spune că: „Un simbol îl depășește întotdeauna pe cel ce se folosește de el, făcîndu-l să spună în realitate mai mult decît are conștiința că exprimă".

Simbolul artistic cunoaște o mare diversitate de reprezentări concrete (se disting simboluri deziderative și expresive, continue și discontinue, limitate și ilimitate etc.), îmbracă forme sensibile investite cu o anumită tipicitate, care fac recognoscibilă realitatea ce o desemnează în mod convențional, este polivalent, fără a fi înceţoşat, are un conținut evocativ intrinsec. Supralicitarea valențelor expresive, generalizatoare, utilizarea abuzivă în unele curente moderne (simbolism, expresionism, abstracționism, suprarealism etc.), a făcut ca deseori sensurile ideatice ale simbolului să devină ambigue, derutante, greșite. Într-o astfel de viziune, contactul cu realitatea sugerată se estompează pînă la dispariție, legătura cu simbolistica tradițională este nesocotită, iar încărcătura aluzivă privește nediferențiat realitatea, structurile sociale, putînd semnifica orice și oricum. Simbolul se transformă astfel în opusul său. În loc să exprime realitatea de la distanța generalizării ce potențează trăsăturile și semnificațiile esențiale ale acesteia, simbolul seamănă confuzie, derută ideologică. În absența unei finalități bine determinate sensurile lui devin difuze, incerte, fapt ce determină o slăbire a forței de influențare a artei, o rarefiere a mesajului artistic, care poate evolua în direcții imprevizibile și face ca virtuțile ideatico-emotive ale artei să se risipească, iar audiența la public să scadă.

Convenția și convenționalul utilizate în generalizarea artistică indică atît specificul operei de artă de a se înfățișa ca un cod ce urmează a fi descifrat de receptor, cît și faptul că între obiectul și subiectul artistic, între operă și publicul ei se stabilește o lungime de undă comună, obținîndu-se o accepție identică a celor înfățișate de creator. În afara acestei mutualități, a unei reciproce conveniri de sensuri și procedee, arta nu poate fi înțeleasă. Există însă o deosebire radicală între convenție, modalitate specifică de existență a fenomenului artistic și *convenționalism*, practică ce utilizează formule de-

Scanned with OKEN Scanner

venite clișeu, împrumuturile pînă la pierderea totală a originalității, abordarea unor subiecte istovite, ajunse locuri comune datorită prea frecventei lor folosiri.

Elementul simbolic și cel convențional participă ca dimensiuni esențiale la constituirea *limbajului artistic*, care în fond reprezintă modalitatea estetică specifică de comunicare, percepție și cunoaștere umană. Distingîndu-se prin multitudine de sensuri, pluridimensionalitate, limbajul artistic „limbaj înlăuntrul altui limbaj" *(Paul Valéry)*, diversificat după fiecare tip de artă și personalitate creatoare, apare în același timp ca mijloc și scop al creației, ca simbioză între reflectare și re-creație (motiv pentru care produsul artistic este decodificat mereu), dispunînd de o mare forță intuitivă și capacitate asociativă, de o structură interioară inedită, irepetabilă, definitorie pentru operă și autor. Procedeele, tehnicile, mijloacele de creație sînt factorii decisivi în concretizarea limbajului artistic, în sublinierea expresivității sale, a puterii lui de înrîurire și aderență la public. În acest sens se poate aprecia că civilizația tehnică actuală contribuie nu numai la *difuzarea* ci și la *crearea* imaginii.

Imaginea artistică constituie elementul dinamic cel mai complex al creației, punctul spre care converg liniile de forță ce alcătuiesc specificitatea distinctă a operei de artă, locul unde se intersectează, la lumina unui ideal, toate firele care-i definesc natura aparte, structurile particulare. Descifrarea imaginii, plăcută îndeletnicire pentru cunoscătorul de artă, este sarcina de primă importanță a teoreticianului artei, iar crearea ei rămîne scopul și menirea artistului, țelul întregii sale existențe.

Addenda :

„Scriitorul, artistul, trebuie să învețe să gîndească nu în cuvinte, ci în imagini. Imaginea îi va sugera cuvintele, și le va sugera în mod absolut just, dacă artistul a elaborat pe deplin atitudinea sa emoțională față de imagine" *(Gorki*, Despre literatură, Ed. Cartea Rusă, 1956, p. 267).

„În arte, în general, înțelegerea afectivă și cea intelectuală sînt unul și același lucru, pentru că ideea se exprimă printr-o zguduire a întregului suflet la nivelul cel mai înalt" *(G. Călinescu*, Cronicile optimismului, E.P.L., București, 1964, p. 351).

„În istoria artei fiecare stil s-a inspirat din tehnicile proprii ale epocii sale și, așa cum vorbim de arta epocii de piatră sau de bronz, de faptul că artiștii clasici, gotici, ai Renașterii au utilizat materiale și tehnicile timpului, tot așa epoca mașinii trebuie să profite în modul cel mai natural de resursele pe care i le oferă materialele noi și prodigioasele posibilități creatoare pe care mașina le-a făcut să se nască" *Herbert Read*, Imagine și idee. Ed. Univers, București, 1970, p. 151).

Scanned with OKEN Scanner

Chestionar :

- În ce constă importanța imaginii artistice și care este specificul său ?
- Analizați raporturile esențiale ce definesc structura imaginii artistice.
- Prin ce se caracterizează limbajul artei și care sînt principalele modalități de generalizare artistică ?

Conținut și formă în artă

Conținutul și forma, fondul și configurația sau mai simplu, cuprinsul și înfățișarea sînt categorii polare, corelative, cu caracter de perenitate și universalitate care, sintetizînd infinitatea manifestărilor concrete, reprezintă două coordonate fundamentale ale existenței. Orice obiect al lumii reale își asigură ființarea proprie, de-sine-stătătoare, prin individualizare și delimitare, dobîndind un chip distinct, inconfundabil și ireductibil la celelalte. Între aspectele de fond și cele configurative există o strînsă și indestructibilă unitate ; nu poate exista nici un conținut care să nu îmbrace o anumită formă și nici o înfățișare formală care să nu reflecte prezența unui conținut. Despărțindu-le convențional din necesități didactice și de analiză, remarcăm că fondul, *conținutul* cuprinde *totalitatea* proceselor și trăsăturilor care condiționează existența lucrurilor și fenomenelor, ca și *ansamblul interacțiunilor* cu funcții esențiale dintre aceste laturi și componente, constituind suportul material, primordial ce întreține dinamica internă a mișcării și dezvoltării lor neîntrerupte. *Forma*, determinată de conținut, dar cu rol *activ* asupra lui, definește modul de existență și de structurare a părților conținutului, organizarea lui interioară și exterioară. Dialectica fondului și a formei, discrepanțele și meandrele devenirii lor, își găsesc rezolvările necesare prin continua adecvare a elementelor configurative la cerințele de bază ale conținutului.

Împărțirea dihotomică devenită tradițională în conținut și formă s-a bucurat, din cele mai vechi timpuri, de o largă recunoaștere, nu numai în rîndul filozofilor, ci și pe planul teoretizărilor estetice unde a dobîndit înțelesuri aparte, adecvate specificului artei.

Astfel, deși recunoaște „materia" și „forma" ca premise esențiale în realizarea operei de artă, *Aristotel*, în acord cu *Platon*, consideră forma ca fiind principiu activ suprem capabil să confere materiei individualitate artistică și forță expresivă. În alte concepții, balanța se înclină în favoarea conținutului, cu toate că aprecierile de dreaptă cumpănă n-au lipsit niciodată. Bunăoară, *Filodem din Gadara* (sec. I î.e.n.) spunea că : „cine vrea să obțină un efect de natură formală nu-l poate atinge făcînd abstracție de conținutul pe care vrea să-l exprime, și, după cîte mi se pare, felul formei atîrnă tocmai de felul conținutului".

Scanned with OKEN Scanner

Peste veacuri, cu acumulările firești, atari poziții, susținute prin diverse motivații, se întîlnesc frecvent, interferîndu-se necontenit. Estetica *medievală*, în prelungirea ideilor lui *Plotin*, vede în formă o emanație de natură divină, aptă să atingă perfecțiunea și să genereze capodopere. Orientări ulterioare (*Bacon*, *Diderot*, *Lessing* ș.a.) scot în evidență rolul determinant al conținutului („Orice formă, frumoasă ori urîtă, își are cauza ei", *Diderot*), pentru ca la *Hegel* sinteza dintre idee și întruchiparea sa sensibilă să devină decisivă precizîndu-se că: „formele artei nu sînt decît diferite raporturi dintre conținut și formă". Teoretizat de *Kant*, „formalismul" estetic, în dispută cu susținerile „conținutiste", își perpetuează ecourile pînă astăzi, în pofida faptului că părerile care apreciază opera de artă ca unitate organică a cuprinsului cu forma dețin o situație dominantă. „Forma estetică, arăta *Georg Lukács* (1885—1971), este întotdeauna forma unui conținut determinat", deoarece „din totalitatea conținutului și din formarea lui specifică se constituie structura artistică a operelor singulare". Și în estetica românească, dincolo de unele exagerări care s-au manifestat la un moment dat, răzbate preocuparea constantă pentru descifrarea corelațiilor specifice dintre conținut și formă, pe a căror simbioză se întemeiază apariția și perenitatea fenomenului artistic.

Obiectul artei. În centrul creației artistice, așa cum elocvent probează experiența istorică, a stat întotdeauna ființa omenească privită în integritatea manifestărilor sale individuale și colective, în complexitatea raporturilor ei cu mediul social și natural umanizat. „Ceea ce interesează în artă, spunea *G. Călinescu* (1899—1965), nu este natura ca lucru în sine, în afară de om, ci universul *văzut* de om". Cuprinzînd tot ce vizează, direct sau indirect, omul și relațiile lui cu lumea, obiectul artei, care de-a lungul timpului a cunoscut o extindere necontenită prin încorporarea unor zone considerate neartistice, inestetice, este practic nelimitat, ca realitatea însăși. Deși perimetrul artei este delimitat în fiecare moment de orizontul cunoașterii creatorului și de nivelul dezvoltării societății — chiar dacă geniile își depășesc prospectiv epoca — principial nici un aspect al vieții socio-culturale nu poate fi socotit neutru, inaccesibil, neinteresant ori tabu pentru artă; dacă n-a fost încă explorat, el va fi abordat cu siguranță în viitor. Ca atare, în obiectul artei se includ atît *motivele interioare* ale artistului: idei, sentimente, atitudini; stări de spirit, acte de voință, trăiri umane majore; aspirații și căutări, zbateri și împliniri, elanuri nobile, înălțătoare, cît și *motivele exterioare*: fenomene naturale și sociale, fapte și acțiuni omenești, mișcări politice, filozofice și ideologice, înfruntări și tendințe morale, artistice și psihologice, întregul orizont sub a cărui zodie se zămislește, se afirmă și se mistuie vasta galerie a destinelor umane. Reflectînd realitatea materială și spirituală în totalitatea înfățișărilor ei, creatorul desprinde și evidențiază aspectele emoționante, revelatoare, caracteristice, generatoare de satisfacții și delectări estetice, pentru a spori zestrea de frumusețe a lumii și a preamări lupta omului pentru bine și adevăr, pentru fericire și demnitate.

Scanned with OKEN Scanner

Conținutul artei, care nu derivă nemijlocit și pe de-a-ntregul din particularitățile obiectului, *desemnează ansamblul aspectelor obiective și subiective ale lumii reale, filtrate și metamorfozate prin prisma personalității creatoare.* Sinteză osmotică a unor planuri referențiale, conținutul cuprinde deopotrivă rezultatul reflectării realității și atitudinea creatorului față de ea, poziția și concepția lui despre lume, îmbinînd organic obiectivitatea zugrăvirii și exprimării cu subiectivitatea aprecierii și interpretării ei. Distigîndu-se prin caracterul său activ, transformator, reflectarea artistică, departe de a fi o reproducere rece, neutră, detașată, reprezintă o formă superioară de cunoaștere, îmbogățită și înnobilată cu tot ce a dobîndit cugetul, cu tot ce aparține sufletului omenesc. Această însușire transfiguratoare, imanentă conținutului artistic, de ale cărui valențe depind atît suportul ideatic și estetic al artei, cît și puterile ei cognitive și social-formative, subliniază rolul covîrșitor al talentului și fanteziei creatoare în producerea și dăinuirea valorilor estetice.

În funcție de epoca istorică, modalitatea artistică și individualitatea creatorului, ponderea laturilor obiective și subiective cunoaște o întinsă gamă de dozări, fără a periclita însă coerența și armonia operei de artă, cosmicitatea ei interioară. Tulburarea echilibrului firesc între aceste componente se produce — urmare a ruperii formei de conținut — fie în direcția suprasolicitării factorilor obiectivi, ceea ce determină apariția unor lucrări de esență naturalistă, fie prin exacerbarea factorior subiectivi, tendință ce conduce spre creații de tip formalist. Dacă naturalismul, în dorința de a „reproduce" cît mai fidel realitatea, concurînd chiar cu exactitatea științei, acordă importanță faptelor secundare, întîmplătoare, nesemnificative, estompînd pînă la anihilare intervenția creatorului („Naturalismul făcea din om un receptacol al lumii, cu dreptul de a se lăsa fecundat, dar fără dreptul de a crea ceva dincolo de realitatea dată", *L. Blaga*), orientările formaliste, abstracționiste, pentru care arta e o gratuitate gustată datorită frumuseții sale formale, hipertrofiază latura subiectivă făcînd din realitate un simplu pretext pentru proiectarea trăirilor subiectiviste ale artistului. Consonanța perfectă a conținutului cu forma, unitatea lor indisolubilă, artisticește necesară, care îmbină adevărata cugetare de fond cu expresia formală desăvîrșită, se clădește treptat, în procesul realizării imaginii artistice, conferind fiecărui element de formă un sens anume în planul conținutului și oricărei structuri formale, substanța ideatică corespunzătoare.

Adîncind analiza distingem în cadrul conținutului două componente principale care sînt: *tema* și *ideea*. *Tema* definește aspectele de viață înfățișate în opera de artă, grupul de fenomene selectate și prezentate de artist în creația sa. Fie că cuprinde laturi esențiale ale realității naturale și sociale, ori evidențiază înfruntări de proveniență

Scanned with OKEN Scanner

filozofică și ideologică, fie că reliefează stări afective profunde, trăiri emoționale autentice, sau evocă măreția omului în lume, conținutul tematic reprezintă o premisă și o condiție ineluctabilă a reușitei artistice. Marile creații, intrate definitiv în patrimoniul culturii universale, și-au găsit totdeauna izvorul de inspirație în sferele tematice majore, de importanță capitală pentru om și destinul său. Deși există o imensă diversitate de teme și infinite posibilități de tratare originală, insolită a lor, potrivit împrejurărilor istorice și locale concrete, problematica artistică a gravitat pe spirala temelor fundamentale, general-umane, eterne, al căror număr se restrînge practic la situațiile și momentele cruciale din viață: nașterea, moartea, dragostea, durerea, bucuria, eroismul, lupta pentru independență națională și dreptate socială, pentru prefaceri revoluționare și de conștiință, nedreptatea, parvenitismul, avarismul, tema geniului nefericit, a mizantropului, a omului neadaptat sau de prisos și altele. Raportarea personală a creatorului la realitate înmulțește unghiurile interpretative, ceea ce face posibilă tratarea diferită, în diverse domenii ale artei, de către autori deosebiți a aceluiași sector tematic. (Spre exemplu, la noi epoca lui „Mihai Viteazul" sau „1907", evocate în literatură, plastică, muzică, film.)

Metodologic, temele pot fi împărțite în: principale și secundare, permanente și trecătoare, centrale și derivate, iar din perspectiva aspectelor realității reflectate în opera de artă, se configurează tematica socială, industrială, muncitorească, citadină, rurală, psihologică, istorică, despre tineret etc. Alegerea temei este un act de responsabilă opțiune a artistului, de exercitare a libertății sale de creație, jucînd un rol primordial în realizarea operei de artă. Cu toate acestea, substanța tematică, care nu este la fel de vizibilă și de pregnant expusă în toate genurile artei, dacă nu dobîndește echivalentul expresiv necesar eșuează în produse fără valoare estetică; numeroase teme de adîncă gravitate umană au fost compromise din lipsa de har și chemare artistică a celor ce s-au oprit asupra lor.

Spre deosebire de temă, care constituie punctul de pornire în făurirea operei de artă, *ideea* formează axul director în jurul căruia se structurează opera, focalizînd și finalizînd semnificațiile esențiale ale demersului artistic. Ideea în artă are un caracter concret-senzorial, intens emoțional, ce se îmbogățește treptat cu înțelesuri multiple, fără a deveni însă ambiguă sau confuză. Rod al fanteziei creatoare, ideea artistică este puternic marcată de personalitatea omului de artă; reflectînd împreună cu adevărul vieții, concepțiile, sentimentele și convingerile lui, poziția sa față de realitățile alese, opțiunile sale sociale, filozofice și morale, atitudinea lui conștient angajată, responsabilă, militantă. Ideea în artă se prezintă astfel ca o sinteză specifică între senzorial, afectiv și intelectiv realizată în perspectiva idealurilor sociale și estetice ce asigură și definesc *mesajul* operei de artă. Tema

Scanned with OKEN Scanner

și ideea alcătuiesc suportul tematico-ideologic al valorilor estetice, încărcătura de idei și sentimente transfigurate în conținuturi artistice cărora le sînt proprii forme de exprimare și comunicare originale, desăvîrșite.

Înainte de a trece la examinarea formei se cer amintite unele elemente, intermediare, cu apartenență egală la ordinul fondului și al expresivității. E vorba de noțiunile *subiect, motiv* și *lait-motiv*, deseori invocate de exegeții care consideră departajarea în conținut-formă nesatisfăcătoare, caducă, fapt ce ar impune folosirea altor modele de analiză bazate pe noțiunile de „structură", „funcție", „straturi" etc., confirmate doar parțial de experiența de pînă acum.

Prezent, explicit sau implicit, în anumite genuri și specii ale artei, cu deosebire în literatură, *subiectul* ține de conținut întrucît se referă la fondul reflexiv politic, filozofic, moral al operei, fiind în același timp elementul formal ce indică modul de desfășurare a lui, succesiunea întîmplărilor, evenimentelor, felul cum evoluează și se constituie intriga, conflictul, caracterele. Părțile sale sînt: expozițiunea, dezvoltarea, punctul culminant și deznodămîntul, întregite cîteodată de prolog și epilog. *Motivul*, termen cu accepții multiple, definește pe plan estetic zone tematice specifice (motivul jertfei, al zburătorului, faustic etc.), cauza alegerii lor, cît și modalitățile minimale de organizare și structurare a lor. Utilizat cu deosebire în operele epice și dramatice *lait-motivul* constituie firul ideologico-tematic conducător, subliniat cu insistență, prin frecvență și repetiție, de artist.

Forma artistică. Sensurile și semnificațiile ideatice aparținînd conținutului sînt înfățișate prin intermediul *formei artistice*. Rolul acesteia rezidă pe de-o parte în a da cuprinsului transparență, a-l releva, iar pe de altă parte, în a-l constitui ca entitate expresivă. Dacă valoarea unei opere științifice sau filozofice se apreciază în funcție de conținutul ei, forma fiind în principiu indiferentă, dar nu inexistentă, în opera de artă CEEA CE se comunică este tot atît de important ca și felul CUM se comunică. La o cercetare mai adîncă, vom constanta că, în artă, chiar ideile au o anumită configurație, o anumită încărcătură sensibilă, fără de care nu le-am putea considera drept artistice. Iată de ce forma nu înseamnă învelișul exterior pe care se grefează un conținut, ci o modalitate de prelucrare și de transformare sensibilă a fondului însuși. Vom fi de acord, astfel, cu esteticianul german *Th. Lipps*, care afirmă în lucrarea sa „Estetică, psihologia frumosului și artei" că „forma artistică nu este altceva decît modul de existență a conținutului".

Dintre numeroasele accepțiuni conferite termenului, vom distinge două, care în opinia noastră le înglobează pe toate celelalte și anume: forma înțeleasă ca mod de prezentare, organizare și structurare a fondului și forma ca posibilitate de transfigurare expresivă a conți-

Scanned with OKEN Scanner

nutului. Practic, aspectele pe care le îmbracă forma se află într-o relație de complementaritate, procesul de ordonare interioară a obiectului estetic realizîndu-se simultan cu desăvîrșirea sa artistică și, evident, într-un deplin acord cu specificul cuprinsului ideatic pe care îl conturează.

Această constatare permite să înțelegem forma ca o realitate dinamică, aflată într-o continuă metamorfoză, acțiunea elaborării formale mergînd în paralel cu redactarea fondului ideatic. Determinată de natura conținutului, forma se va organiza în consecință, tiparele formale valabile pentru fiecare ramură artistică, pentru fiecare gen în parte, avînd în practica artistică mai mult o valoare orientativă. Ceea ce caracterizează o formă izbutită este tocmai originalitatea sa relativă în raport cu un tip de structură luat drept model de referință, depășirea unui canon formal prin infinite procedee de exprimare. Un exemplu edificator în acest sens îl constituie „Clavecinul bine temperat" de *I. S. Bach*, unde din cele 48 de piese cuprinse în lucrare ce păstrează cu severitate forma de fugă, nici măcar două nu sînt asemănătoare din punct de vedere al construcției sonore.

Rigurozitatea artiștilor în respectarea unor reguli formale se vădește cu deosebire în arta barocă și clasică. Începînd cu romantismul se remarcă predilecția creatorilor pentru formele „libere" născute ori prin derivarea lor din cele tradiționale, ori prin conturarea unor forme care nu mai au nimic comun cu formele „stricte". Arta secolului al XX-lea, în special, a favorizat apariția și impunerea unor forme noi, capabile să exprime mai fidel și mai nuanțat mutațiile de esență petrecute în sfera gîndirii și simțirii artistice. Trebuie să precizăm că forma liberă nu presupune renunțarea la o anumită configurație, aplicarea principiului hazardului în construcția artistică, ci înseamnă descoperirea și utilizarea unor mijloace inedite de prelucrare și organizare a materialului, obținîndu-se astfel o mai bună adecvare la un conținut aflat la rîndul său într-un proces continuu de înnoire.

Orice formă se edifică printr-un act de *compoziție*. Compoziția reprezintă deci o *modalitate stilistică de alcătuire a unui tot unitar, prin combinarea diferitelor elemente componente ale acestuia*. Structurarea articulațiilor parțiale ale operei contribuie nu numai la asigurarea organicității operei, ci și la amplificarea și sublinierea valorilor ideatice, la o sporită accesibilitate a creației, înlesnind participarea intelectuală și afectivă a publicului. Desigur, metodele de compunere a operei depind de specificul fiecărui domeniu artistic: culori, volume, suprafețe în artele plastice; strofe, capitole în literatură; motive, fraze, perioade, secțiuni în muzică; scene, tablouri, acte în teatru; episoade, secvențe în cinematografie etc. Dar indiferent că e vorba de o ramură artistică sau alta, pentru crearea unei forme

Scanned with OKEN Scanner

reușite e necesar să se respecte principiile generale de construcție: simetria, armonia, simplitatea, echilibrul etc., care fără să fie „legi de compoziție", se recunosc în procesul de elaborare a ansamblului artistic, determinînd în ultimă instanță valoarea operei.

Solicitînd cu preponderență calitățile tehnice, meșteșugul artistic, compoziția nu exclude trăirea lăuntrică, fiorul artistic în absența cărora actul de creație s-ar reduce la o simplă operație de aranjare a unor structuri primare în cadrul unui întreg. Înfăptuind compoziția unei opere, artistul își va închega mai bine ideile, își va clarifica intențiile, materializîndu-și viziunea într-un edificiu artistic expresiv și unitar. În acest context, opiniile lui *R. Huyghe* extrase din eseul „Puterea imaginii" sînt relevante, putînd fi extinse dincolo de perimetrul artelor plastice, la care se referă autorul: „Unul din actele esențiale ale creației artistice, acela care conferă operei existență proprie, care face din ea un organism constituit este *compoziția*. Fie că se naște din echilibrul liniilor, al formelor, al culorilor sau al umanității gîndirii directoare, al sensibilității animatoare, compoziția, ajunge întotdeauna să stăpînească diversitatea agitată, confuză, de la care pornise artistul. Oricît de tumultuoasă ar fi această diversitate la origine, ea ajunge brusc la ordine, cea care consemnează constituirea, împlinirea operei".

Viziunea artistică este, în primul rînd, una de formă și devine semnificantă numai dacă marchează, dincolo de convergența unor modele elementare, o convergență mai subtilă a diverselor dimensiuni psihice investite de artist în opera sa. De fapt, prima se deduce din cea de a doua, edificarea formală fiind rezultatul unei ordonări de natură sensibilă petrecută în forul interior al creatorului. Procesul de devenire expresivă a unei opere desemnează tocmai transpunerea organizării diferitelor stări, imagini, sentimente latente, ce aparțin conștiinței creatoare, într-o organizare materială evidentă, coerentă, care nu e altceva decît forma propriu-zisă. Împlinirea formală ne apare, astfel, ca o funcție între intenție și realizare, reflectînd concordanța dintre ceea ce exprimă o operă și ceea ce a dorit autorul ei să exprime.

Dar pentru atingerea acestui deziderat, artistul trebuie să descopere modalitățile de expresie corespunzătoare, să acționeze cu pricepere și talent asupra materialului artistic. Fie că este piatră, lemn, lut, metal, culoare (artele plastice), sunet (muzică), limba (literatură), corpul omenesc (coregrafie), materialul nu deține prin natura sa calitatea sensibilă, deci nu se poate constitui în operă de artă, decît prin intervenția ordonatoare și creatoare a artistului, care îl modelează și îl însuflețește totodată.

Deplina cunoaștere a însușirilor și valențelor materiei artistice, capacitatea de a o stăpîni și prelucra, simțul proporțiilor, al des-

Scanned with OKEN Scanner

făşurării dramaturgice, toate reprezintă calităţi indispensabile unui creator autentic. Dincolo de ele însă, realizarea formei devine posibilă numai printr-un travaliu de concepţie, adeseori anevoios, constînd în inventarea configuraţiei celei mai potrivite, iar ulterior în finisarea şi cizelarea ei. În nici un alt moment al procesului de creaţie, munca artistică cu nenumăratele sale tatonări, căutări, descoperiri şi reveniri, cu tentativele ei succesive de a găsi expresia adecvată, nu este mai evidentă ca în activitatea de făurire a edificiului artistic. *Michelangelo* executa sute de schiţe pentru „a face să trăiască o sculptură", *Beethoven* mărturisea „chinuitorul efort de a da formă unei idei", iar *Eminescu* elabora zeci de variante pentru o singură poezie în dorinţa de a „prinde expresia unică".

Dar cînd inima-ţi frămîntă
Doruri vii şi patimi multe
Ş-a lor glasuri a ta minte
Stă pe toate să le-asculte,

Ca şi flori în poarta vieţii
Bat la porţile gîndirii,
Toate cer intrare-n lume
Cer veştmintele vorbirii.
. . . . . .
Ah ! atuncea ţi se pare
Că pe cap îţi cade cerul :
Unde vei găsi cuvîntul
Ce exprimă adevărul ?

(*M. Eminescu*, „Criticilor mei")

Importanţa deosebită pe care marii creatori din toate timpurile au acordat-o laturii formale se explică, aşa cum arăta *G. Lukács*, unul dintre proeminenţii gînditori marxişti, prin aceea că „vitalitatea şi durata unei opere şi a tipurilor reprezentate în ea depind în ultimă instanţă de perfecţiunea formei artistice", deoarece „ea singură (forma) dă viaţă unui adevăr superior, o mai mare apropiere de totalitatea şi de esenţa sa".

Unitatea conţinut-formă. Problema fuziunii conţinut-formă poate fi discutată dintr-o dublă perspectivă : una *teoretică*, atunci cînd analiza raportului dintre cele două componente se opreşte asupra modului de constituire fundamentală a obiectului estetic şi alta *axiologică* atunci cînd dezbaterea vizează gradul de realizare artistică a unei opere, tocmai ca rezultat al uniunii dintre fond şi formă. Concordanţa conţinutului cu forma asigură, astfel, nu numai apartenenţa sau non-

Scanned with OKEN Scanner

apartenența operei la sfera valorii estetice, ci într-un sens mai profund determină însăși existența acesteia.

Opera de artă ființează prin simbioza conținutului cu forma, sinteza, ca și contradicția lor relativă definind dialectica ei subtilă. Pentru a dovedi legătura indisolubilă dintre cuprinsul ideatic și aparența sa sensibilă, adică forma, vom face ceea ce în matematică se numește o demonstrație prin reducere la absurd. Să presupunem deci că dihotomia fond-formă s-ar putea înfăptui la nivelul operei de artă și să ne închipuim două ipoteze posibile: un cuprins fără configurație și o formă lipsită de conținut. În primul caz, chiar dacă fondul va fi bogat în idei și congruent, el nu se va constitui într-o creație de artă, știut fiind că forma exteriorizează conținutul și îi conferă dimensiunea estetică. În cel de-al doilea caz, acceptarea unei forme pure, născută în absența oricărei susțineri ideatice este de neconceput, întrucît configurația se conturează doar ca reflex al conținutului. Cu deplină îndreptățire *G. Ibrăileanu* spunea că: „Nimeni n-a văzut nici formă, nici fond separate", tocmai pentru că acest lucru contravine legităților obiective ale existenței operei.

Fuziunea conținut-configurație trebuie înțeleasă într-un mod nuanțat, deoarece nu e vorba de a pune în acord o formă cu un conținut, *ci de a da formă unui conținut.* Acesta e motivul pentru care unui cuprins ideatic nu-i corespunde indiferent care formă, după cum o formă nu îmbracă orice conținut. Împrejurarea că unui fond i se potrivește, de regulă, o anumită configurație, explică, odată mai mult, faptul că uniunea lor este una de structură.

Am arătat că legătura conținutului cu forma prezintă și o latură axiologică, ruperea echilibrului dintre ele putînd periclita valoarea unei opere. Desigur, echilibrul respectiv este relativ și nu absolut, viața artistică impunînd și creații în care fie că a predominat cuprinsul ideatic, fie că s-a pus accentul pe desăvîrșirea formală. *T. Vianu* considera lucrările din prima categorie *„interesante"*, iar pe cele din a doua *„de virtuozitate"*, făcînd însă precizarea că realizate deplin sînt numai operele în care forma și conținutul fuzionează în intuiția lor concretă, adică în operele *„simbolice"*, acestea din urmă fiind capodoperele, care reflectă concordanța absolută între idee și materializarea ei sensibilă, deși unitatea dintre fond și formă se recunoaște, după cum s-a mai menționat, în orice creație.

Ce se întîmplă însă cînd măsura dintre conținut și formă este compromisă, în sensul unei excesive ponderi acordate uneia sau alteia dintre componente? Dacă fondul e dominant, iar configurația neglijată, există pericolul de a se produce opere deficitare sub aspectul execuției artistice, lucrări avînd, de la caz la caz, mai mult un caracter filozofic, etic, sociologic etc., decît unul artistic, calitatea lor ex-

Scanned with OKEN Scanner

presivă fiind eclipsată de natura extraestetică a cuprinsului. Dimpotrivă, supralicitarea procedeelor și tehnicilor de construcție duce la apariția unor creații diluate ca substanță, superficiale.

De pildă, absolutizarea importanței laturii formale a generat în decursul istoriei artei interpretări denaturate ale raportului conținut-formă recognoscibile în teorii și practici formaliste ca: autonomismul, academismul, epigonismul, estetismul etc. Postulînd supremația formei asupra conținutului, asemenea orientări și-au găsit aplicare în unele producții artistice ale elenismului tîrziu, barocului, rococoului, manierismului, în creația parnasiană, precum și într-o serie de direcții experimentaliste ale secolului nostru.

Dorința expresă a unor creatori de a realiza forme „pure", lipsite de suportul „vulgarizator" al fondului s-a dovedit utopică și a determinat nașterea unor lucrări artificiale sau sterile, private de adîncimea ideatică ce dă viață creației. „Dacă expresiunea formală nu poate îmbrăca potrivit opera, ea este un monstru neviabil; expresia se topește în vînt, ea nu înseamnă nimic, fiindcă nu ea este scopul", afirma marele dramaturg *I. L. Caragiale*. Mijloacele de expresie, metodele de compoziție, nu reprezintă deci scopuri în sine, ele trebuind în mod necesar să slujească unui conținut uman profund, dens în semnificații.

Din cele prezentate reiese că fondul și forma alcătuiesc un tot indestructibil, în cadrul căruia valorile eteronomice subsumate conținutului se topesc în matca formei. Opera de artă trăiește datorită cuprinsului și place grație formei sale, orice încercare de separare a lor în plan teoretic sau practic dovedindu-se imposibilă. Întrepătrunderea osmotică dintre conținut și configurație se face simțită și în actul receptării, cînd funcțiunile noastre psihice reflectă cu fidelitate structura organică a operei artistice. Astfel, idealitatea creației ne predispune la meditație, frumusețea ei ne emoționează, cu toate că în procesul percepției nu disociem aceste acțiuni, ci în mod spontan le contopim, realizînd starea de contemplație. Putem deduce, în consecință, că reacțiile complexe intelectual-afective reprezintă proiecția la nivelul conștiinței amatorului de artă, a însăși unității obiectului estetic.

Deopotrivă reală și ideală, individuală și generalizatoare, opera de artă se recunoaște și în alte dualități cum sînt cele dintre particular și tipic, senzorial și rațional, concret și abstract, aflate nu rareori în contradicție și care pun în lumină, o dată mai mult, unitatea ansamblului artistic. Iar acest întreg expresiv, multipolar și indivizibil, creat pentru a fi înțeles, prețuit și iubit, plăsmuire durată în piatră sau cuvînt, în sunet sau culoare, realitate vie înfruntînd timpul, e tocmai opera de artă.

Scanned with OKEN Scanner

Addenda :

„Numai conținutul demn de atenția cugetătorului poate fi în stare să izbăvească arta de reproșul ce i se aduce, în sensul că n-ar constitui decît un amuzament deșert, precum se și întîmplă într-adevăr extrem de des : o formă artistică nu va feri de dispreț sau de un zîmbet compătimitor acea operă de artă care nu va fi capabilă prin semnificația conținutului său să dea un răspuns la întrebarea : oare merită osteneală acest lucru ?" (*N. G. Cernîșevski*, Opere filozofice alese, vol. I, Ed. Cartea Rusă, 1958, p. 171 — 172).

„Nepricepînd unii, adică mulți, că forma și fondul în artă pot să fie despărțite numai în abstracție, că în realitate e imposibilă forma fără fond și fondul fără formă, le separă și caută în formă însemnătatea și înțelesul artei, iar fondul pentru ei e secundar, e accidental, esența e forma. Acestei concepții greșite se datorește formula artă pentru artă.

Alții revoltați contra acestei concepții false și a formulei înguste, cad într-o exagerare contrarie și comit o greșeală identică. Despărțind forma de fond, ei, ca protest contra formulei artă pentru artă, care vede esența artei în formă, văd esența în fond. Fondul e esențial, forma e accidentală ; oricum ar fi forma, fondul să fie însemnat. Și, ca rezultat, s-au apucat să dea rețete și teze cu care ar trebui să umple artistul producțiunile lui artistice. Și cîtă gîndire, cîtă luptă a trebuit pentru ca să ajungem la acest mare, dar simplu adevăr, cum sînt dealminterea toate adevărurile mari, că forma și fondul nu pot să fie despărțite unul de altul decît în abstracție, că frumosul unei opere de artă consistă tocmai în armonia formei și fondului, că forma și fondul dimpotrivă, ajută și constituie chiar însemnătatea și frumosul unei opere.

Deci, cea mai mare, mai adevărată, mai însemnată operă artistică ce s-ar putea măcar imagina într-o anumită epocă e aceea care va avea cea mai perfectă formă artistică posibilă în aceea epocă și cel mai însemnat fond, adică cele mai înalte sentimente, idei, gînduri, idealuri la care s-ar fi putut ajunge în acea epocă. Ce simplu și ce clar adevăr !" (*C. Dobrogeanu-Gherea*, Studii critice, E.P.L., București, 1967, p. 483 — 484).

„În artă, conținutul și forma trebuie distinse, dar nu pot fi considerate separat ca artistice, tocmai pentru că artistică e doar relația dintre ele, adică unitatea lor, înțeleasă nu ca o unitate abstractă și moartă, ci ca o unitate concretă și *vie*, care ține de o sinteză *a priori*. Arta e o adevărată *sinteză estetică a priori* a sentimentului și imaginii în intuiție, de unde se poate spune că sentimentul fără imagine e orb, iar imaginea fără conținut e goală" (*Benedetto, Croce*, Breviar de estetică. Estetica in nuce, Ed. Științifică, București, 1971, p. 89).

„O serie de lipsuri s-au manifestat de-a lungul anilor și în orientarea creației literar-artistice. Nu s-a acordat totdeauna atenția cuvenită abordării *temelor* majore ale trecutului și prezentului nostru revoluționar, încurajîndu-se lucrări cu caracter facil, care tratau realitatea în mod superficial. S-a manifestat uneori mai mult interes față de *forma artistică* a creației decît față de problematica ei socială, față de *conținutul* de idei... Multe din problemele fundamentale ale vieții contemporane, din marile transformări revoluționare petrecute în țara noastră nu se regăsesc încă în toată amploarea și complexitatea lor în literatură și artă" (*Nicolae Ceaușescu*, Congresul educației politice și al culturii socialiste, Ed. Politică, București, 1976 p. 33).

Scanned with OKEN Scanner

Chestionar :

- În ce constă importanța conținutului în opera de artă ?
- Care este rolul formei în realizarea operei de artă ?
- Demonstrați că valoarea operei de artă rezidă în unitatea dialectică dintre conținut și formă.

Sinteze teoretice ale artelor. Stil. Curent și tip artistic. Clasificarea artelor

Derivînd etimologic din cuvîntul latinesc *stylus* — instrumentul din fier sau os cu care se scria pe tăbliţele cerate —, noţiunea de *stil* a cunoscut accepţii semantice diferite şi variate. Dintre acestea, cele mai cunoscute sînt calitatea de a te exprima clar, concis, corect şi personal, în scris sau oral, totalitatea mijloacelor de expresie folosite de un scriitor, tipurile de structuri studiate de teoria literaturii, modul propriu de comunicare pentru un anumit domeniu al activităţii umane. Concept al esteticii, stilul desemnează unitatea structurală, formală şi expresive ale obiectelor şi fenomenelor din sfera esteticului, precum şi stituirii lui acţionează ca factori determinanţi caracteristicile materiale expresive ale obiectelor şi fenomenlor din sfera esteticului, precum şi agentul creator, reprezentat de *o conştiinţă individuală, de o epocă, de o naţiune sau de o civilizaţie*. Ideea de stil apare în *Antichitate* şi *Renaştere ; clasicismul* confundă stilul cu maniera artistului, iar *romantismul* îl atribuie în exclusivitate operei geniului. În secolul al XIX-lea şi mai ales în epoca contemporană, teoria stilurilor se conturează cu precizie în opera unor gînditori ca *Hegel, Taine, Wölfflin, Croce, Blaga.*

Produs al unei ambianţe concret-istorice şi geografice, stilul se întemeiază pe *unitatea riguroasă* şi pe *originalitatea expresiei şi conţinului.* Sintetizînd elementele tradiţionale şi fiind deschise către nou, ca domeniu al inovaţiei, configuraţiile stilistice evoluează şi în funcţie de schimbările survenite în realitatea spirituală.

Estetica idealistă defineşte categoria de stil şi îi urmăreşte evoluţia în afara determinărilor concret-istorice, o raportează la un „arhetip cultural" instaurat în nivelele atemporale ale experienţei şi sensibilităţii umane subconştiente, ca permanenţă dincolo de „fluctuaţiile istoriei, dincolo de local şi de particular" *(Henri Focillon).* Avînd o existenţă proprie, singulară, stilurile parcurg în consecinţă mai multe vîrste succesive : „etapa experimentală, etapa clasică, etapa rafinamentului şi etapa barocă". *Stilul artistic,* modalitate particulară a comunicării, instrument important de cercetare şi sistematizare estetică, se descifrează în *totalitatea caracteristică a elementelor concret-sen-*

Scanned with OKEN Scanner

zoriale care alcătuiesc opera de artă (tehnică, material, convenție artistică), în unitatea formei artistice și a conținutului. Agentul unificator al stilului este individualitatea creatoare. Manifestîndu-se ca o capacitate specifică de creație, *stilul individual* este reprezentativ pentru artist — ființă socială care își impune, într-un spațiu și timp istoric determinat, existența unică, originală. Stilul individual este în același timp expresia libertății controlată de „severitatea artistului față de propria sa creațiune" *(M. Ralea).*

În afara determinărilor în care se însumează datele psihoafective ale creatorului și exigențele unității dintre formă și conținut, asupra stilului individual al unui artist acționează, în ultimă instanță, particularitățile concret-istorice, ideologice ale epocii în care acesta trăiește. Stilul capătă astfel caracteristici care depășesc individualitatea și sintetizează sugestiv valorile reprezentative pentru întreaga sferă a culturii. În unitatea originală a operei sale, artistul înscrie totodată modul de a gîndi al poporului căruia îi aparține. Școala de pictură italiană se deosebește de cea germană sau franceză, barocul flamand se diferențiază de cel olandez și prin trăsăturile cu caracter peren ale *stilului național*, apărute ca urmare a cristalizării unei sensibilități estetice specifice pentru o comunitate umană istoricește constituită, într-un cadru geografic delimitat.

În istoria culturii omenești apar, de asemenea, mari unități stilistice cu rădăcini social-istorice asemănătoare în esența lor și cu un ideal estetic comun, avînd un caracter de universalitate care asimilează convergent stilurile naționale. Solid implantat și susceptibil de a nivela, *stilul epocii* leagă în timp destinul artistic al popoarelor, îmbrățișează întreaga sferă de manifestare a esteticului, principalele domenii artistice. Stilul gotic are componente naționale distincte: goticul francez, german, transilvănean. Ogiva, element constructiv din arhitectura acestei epoci, poate fi reîntîlnită ca motiv decorativ în mobilier, în tapiserie, în arta miniaturilor și manuscriselor. Caracteristicile și „mitologia" rococoului, gustul pentru artificiu, labilitatea feminină, impresia de joc și de mister, dezinvoltura grațioasă și facilă, triumful amănuntului minuscul, pitorescul, se resimt în arhitectura secolului al XVIII-lea, în preponderența genurilor literare minore (povestea, epigrama, gluma), în pictură, în muzică, în îmbrăcăminte, ca și în întregul mod de viață al clasei nobiliare. Pentru *Nicolai Hartmann* stilul epocii este un model formal plăsmuit de către un sistem cultural, cu o evoluție asemănătoare organismelor vii. Marile stiluri se nasc și pier, artiștii săvîrșind interiorul schemelor formale „deschiderea către orizont".

Între stilul individual, stilul național și stilul unei epoci se stabilesc fluxuri de influență reciprocă. În unitatea organică a operei de artă, geniul individual, creator de stil, se manifestă în acord cu ori-

Scanned with OKEN Scanner

ginalitatea estetică a epocii, națiunii, societății căreia îi aparține. Stilul individual se încadrează consubstanțial în ansamblul unei culturi; creația individuală are la rîndul ei un rost activ, îmbogățind cadrul stilistic în care apare cu o nouă experiență, cu o nouă expresie formală și cu un nou conținut. Prin structura, legile și obiectivele sale, *societatea socialistă* oferă perspectiva afirmării plenare a stilurilor individuale. Întemeindu-și viziunea artistică pe baza tezelor filozofiei materialist-dialectice, creatorii din țara noastră redau în diversitatea stilurilor lor sensul unic, profund umanist, al transformărilor înnoitoare cu care sîntem contemporani.

Spre deosebire de stil, în structura căruia se încifrează însuși conținutul operei, *maniera* se referă la ansamblul mijloacelor de expresie și procedeelor folosite de un artist. În sens negativ, implică ideea de neorganic și nemotivat, sugerează reluarea permanentă a unor scheme formale datorate unor maeștri sau școli consacrate. În raport cu stilul artistic autentic, maniera indică „disocierea și dezacordul dintre originalitatea artistului individual și a națiunii, epocii sau culturii care îi înglobează" *(T. Vianu)*. Astfel, *artiștii academiști* perpetuează cu consecvență norme de creație anterioare și formule stilistice învechite, improprii momentului istoric care generează opera.

„A nu avea manieră a fost de cînd este lumea singura manieră mare, și exclusiv în acest sens trebuie să-i numim originali pe *Homer și Sofocle, Rafael și Shakespeare*", afirmă *Hegel*. În lucrarea „Simplă imitare a naturii, manieră, stil", *Goethe* consideră că depărtarea de natură transformă limbajul artistic într-o rutină lipsită de semnificații, în manieră, și că numai studiul esenței realității are capacitatea de a-l ridica „pe acea culme a perfecțiunii care este stilul".

Curentul artistic reprezintă o altă sinteză teoretică a artei, cu caracter sistematic și istoric. *Curentul se constituie prin aderarea unui grup de artiști la un program ideologic-estetic și practic comun.* La sfîrșitul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului XX, curentele se multiplică, se dezvoltă succesiv, mai ales prin negare reciprocă. Teoretizate în manifeste-program, curentele implică o conștiință creatoare înaintată care apare ca o orientare polemică împotriva unor crezuri estetice mai vechi. Manifestele poetice și tehnice ale *futurismului*, de exemplu, concepute în termenii unei opoziții violente față de arta și politica oficială, se caracterizează prin aspirația către modernitate, către un ideal de frumusețe adecvat noului ritm al vieții, al marilor industrii urbane.

În timp, ca și în spațiu, un curent se manifestă divergent față de programul inițial, evoluția lui prezentînd nonconcordanțe cronologice și stilistice, rezolvări formale variate în funcție de exigențele ramurilor artistice, de specificul național și de personalitatea creatoare.

Scanned with OKEN Scanner

În cadrul *expresionismului* apar orientări estetice diferite: grupul „Der Blaue Reiter" și grupul „Die Brücke". Apărut după primul război mondial, *realismul expresionist*, în care pot fi înscrise creațiile semnate de *Käthe Kollwitz, Barlach, Otto Dix*, se ridică împotriva „artei pure" demascînd cruzimea morții și mizeria socială, ostentația bogăției și ipocrizia patriotardă a burgheziei. Expresionismul capătă aspecte specifice în aria picturii belgiene, italiene sau slave, suscită exprimarea unor stări anxioase, tulburi, a unor prăbușiri și rătăciri sufletești în muzica unui *Arnold Schönberg* sau *Alban Berg*, în dramaturgia lui *Fr. Dürenmnatt* și în creația cinematografică a lui *Fritz Lang*.

Numele curentului reprezintă în mod obișnuit un punct esențial din programul artistic (cubism, suprarealism, neorealism), dar poate fi și o poreclă dată de un critic (în 1905 *Louis Vauxcelles* folosește pentru prima dată denumirea de *fovism* pentru creația lui *Matisse, Derain, Vlaminck*). Spre deosebire de *școala artistică*, existentă ca o realitate distinctă încă din Renaștere și care grupează artiștii pe baza unor înrudiri stilistice sau a imitației unui maestru, curentul apare mai tîrziu, avînd o certă conștiință de sine și un mod revoluționar de a se manifesta.

Tipul artistic, unitate psihologico-estetică cu caracter universal și permanent, se sustrage încadrărilor cronologice și se regăsește în opere aparținînd unor artiști, epoci sau popoare diferite. *Tudor Vianu* apreciază că dimensiunea tipologică este superioară seriilor istorice, similitudinea structurală a operelor de același tip fiind determinată de natura înrudită a valorilor eterogene cuprinse în sfera conținutului. Pentru *G. Călinescu clasicul și romanticul* sînt două tipuri ideale, „inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă", care funcționează ca bipolarități în viața spirituală a omenirii. În existența concretă a operei de artă, tipul artistic are capacitatea de a determina și similitudini de ordin stilistic. *Eugenio D'Ors* se referă la *genul baroc* și la numeroasele lui specii ca la un adversar permanent al *genului clasic*, susceptibil de evoluție, dar nu și de anihilare. Printre constantele stilistice ale barocului, ca epocă și stil de viață, în care se concentrează aspirația spre infinit, dinamismul, tensiunea și misterul, *H. Wölfflin* (1864—1945) include *picturalul, reprezentarea în adîncime, forma deschisă, unitatea și claritatea relativă*.

Clasificarea artelor. Domeniul artei este alcătuit din totalitatea operelor de artă care, în decursul practicii social-istorice, s-au diferențiat în *ramuri, genuri și specii distincte*, pierzîndu-și caracterul sincretic inițial. Apărute dintr-o necesitate logică, de ordonare a manifestărilor artistice concrete, sistemele de clasificare ne propun delimitări folosind criterii determinate de concepția filozofică a teoreticienilor ce și-au dedicat cercetările acestui demers, de realitatea materială și spirituală a epocilor care s-au succedat în istoria esteticii,

Scanned with OKEN Scanner

de particularitățile privind geneza și receptarea operelor de artă. Reprezentînd repere utile în procesul creației și receptării artei, clasificările au o *valabilitate metodologică relativă.*

Vechile tratate ale *Antichității* subliniază particularitățile generale ale ramurilor și speciilor artistice din necesități preponderent tehnice și practice. În „Poetica", *Aristotel* deduce că artele, apărute din nevoia umană a imitării *(mimesis)*, se deosebesc „în trei privințe: fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri felurite, fie că imită felurit — de fiecare dată altfel". În clasificarea sa, filozoful elen introduce un principiu ierarhizator, afirmînd că muzica, pictura și sculptura au un grad de cuprindere a realității inferior tragediei care însumează modalități de expresie mai multe și mai variate decît oricare altă formă artistică. *Evul Mediu*, dominat de concepția că arta este capacitatea supranaturală care „lucrează prin ordine", impune ca principiu ordonator gradul de spiritualizare. Clasificările medievale descind din opera neoplatonicianului *Marcianus Capella*, care în lucrarea intitulată „Satiricon" stabilește existența a șapte *„arte liberale"* (gramatica, retorica, dialectica, aritmetica, muzica, geometria, astronomia) al căror factor comun este îndepărtarea de realitatea materială. Pictura, sculptura, arhitectura, sînt incluse în *„artele mecanice"* sau *„servile"* care presupun prelucrarea materialelor oferite de natură, îndeletnicire prin care se creează obiecte accesibile simțurilor, îndepărtate de esența ideală a frumosului. *Renașterea* reabilitează natura intelectuală a artei și ridică pictura și poezia din rîndul meșteșugurilor servile în categoria artelor libere.

În *epoca iluministă*, G. *F. Lessing* (1729 — 1781) propune prima clasificare sistematică și de esență estetică a artelor în studiul „Laocoon sau despre limitele picturii și ale poeziei", apărut în 1766. În funcție de planul fizic al desfășurării acțiunii — timpul sau spațiul — artele pot fi *fluente* sau *succesive* (muzica, poezia) și *stabile* sau *simultane* (arhitectura, pictura, desenul, sculptura). În concepția sa „gustul pervertit" este sinonim cu lipsa de rigoare în folosirea mijloacelor de expresie, cu „mania descrierilor în poezie" și a „alegoriilor în pictură". Lipsiți de gust sînt, de asemenea, poeții care vor să facă din poezie un „tablou vorbitor" și din pictură un „poem mut". Instaurînd drept criteriu de clasificare elementul expresiv dezvoltat cu precădere, *Kant* deosebește *artele cuvîntului* (poezia, elocința) de *artele gestului* (sculptura, arhitectura, pictura, arta grădinilor) și de cele ale *tonalității*, care antrenează jocul frumos al senzațiilor (muzica, pictura ca artă a culorii). *Hegel* construiește „Sistemul diferitelor arte" în funcție de evoluția ideii de frumos care se particularizează în formele concrete ale următoarelor arte: arhitectura (simbolică), sculptura (clasică), pictura, muzica și poezia (romantice). „Adevărata diviziune — spune *Hegel* — nu poate fi derivată decît din natura operei de artă, care, în totalitatea genurilor, desfășoară totalitatea laturilor și momentelor conținute în propriul ei concept". *Arthur Schopenhauer* (1788 — 1860) ierarhizează ramurile artei — produs al voinței — pornind de la stadiul de evidențiere a impulsului creator. În consecință, muzica este încoronarea și suma celorlalte arte deoarece exprimă întreaga extensie a voinței, arhitectura fiind situată pe treapta inferioară, ca imagine a conflictului dintre materia grea, rigidă, supusă gravitației și voința unei coloane sau arc care se opune tendinței de prăbușire spre pămînt. Reluînd idei ale lui *Hegel*, *Fr. W. Schelling* (1775 — 1854), *Eduard von Hartmann* (1842 — 1906) concepe un sistem propriu, în care include *arta imaginației* (poezia epică, lirică sau dramatică) și *artele percepției* (sculptura, pictura, muzica, pantomima, arta cîntărețului și actorului). *Simion Bărnuțiu* (1808—1864) afirmă că artistul, în reprezentarea „frumosului", „numai de atari mijloace se poate servi care se aud sau se văd", acestea fiind *„tonurile* sau *formele* sau *mișcările"*. Deter-

Scanned with OKEN Scanner

minate de aceste modalităţi expresive, „rezultă trei clase principale de arte frumoase: 1) artele *tonice*, 2) artele *plastice*, 3) artele *mimice*".

La sfîrşitul secolului al XIX-lea şi mai ales în secolul XX, sistemele de clasificare a artei se înmulţesc: criteriile operative de distincţie derivă fie din tipul de raport stabilit între operă şi realitate, care poate genera asociaţii determinate sau nedeterminate *(Max Dessoir)*, fie din capacitatea imaginativă a receptorului declanşată de mecanismul percepţiei artistice *(Alain)*. Pentru *Etienne Souriau* sistemul artelor frumoase este „expresia unei ordonări a sensibilităţii receptoare umane". În studiul „Corespondenţa artelor", *Souriau* expune premisele teoretice ale sistemului său de clasificare: „Între o statuie şi un tablou, între un sonet şi o amorfă, între o catedrală şi o simfonie, pînă unde pot merge asemănările, afinităţile, legile comune; şi care sînt de asemenea diferenţele pe care le-am putea numi congenitale? Aceasta este problema noastră". În planul aparenţei, operele de artă se deosebesc între ele prin calităţile sensibile numite *qualia* (liniile, volumele, culorile, luminozitatea, mişcările, sunetele articulate, sunetele muzicale), fiecare gamă de qualia dînd naştere la două feluri de arte, *reprezentative* sau *figurative* (tabloul, statuia, desenul de imitaţie) şi *nonreprezentative* sau *abstracte* (arabescul, arhitectura, pictura pură, proiecţiile luminoase, dansul, prozodia, muzica). *Croce* se ridică împotriva clasificărilor arătînd că arta, ca expresie şi intuiţie lirică, nu poate fi delimitată estetic fiind „una şi infinit de variată, dar variată nu în conformitate cu conceptele tehnice ale artelor, ci în conformitate cu infinita varietate a personalităţilor artistice şi a stărilor lor sufleteşti".

Clasificarea, considerată de estetica marxistă o problemă reală şi importantă, ale cărei cauze obiective trebuie căutate în procesul istoric de desprindere a artelor şi limbajelor artistice din sincretismul iniţial şi în determinările socio-istorice ulterioare, diversificate şi intercalate, reprezintă totodată un instrument de cercetare menit să faciliteze studiul disciplinar al formelor şi modalităţilor concrete în care se particularizează arta.

Genurile şi speciile artistice, studiate încă din Antichitate, apar în cadrul preexistent al ramurilor artei. Teoretizate în clasicism ca modele eterne şi imuabile-criterii şi norme ale gustului şi chiar ale creaţiei — genurile îşi pierd limitele în romantism, în virtutea unui ideal sintetic al artelor pentru care a militat şi *R. Wagner*. „Toate genurile poetice clasice în puritatea lor strictă sînt azi ridicule", proclamă *Fr. Schlegel* (1772—1828), teoreticianul romantismului german. Critica secolului trecut elimină criteriul fix al genului din actul valorizării; în secolul nostru, odată cu preocuparea de a studia specificitatea şi varietatea limbajelor artistice, apar sistematizări complicate în care sînt cuprinse genurile, speciile şi subspeciile diferitelor arte. Ordonate sistematic în jurul unui gen predominant, în funcţie de idealul estetic şi de afinitatea electivă a unei epoci istorice, genurile evoluează, se pot transforma şi pot chiar să dispară. Legitatea lor internă, fixată prin evoluţia generală a artei, a pus în umbră epopeea antică, epistola didactică a clasicismului, consacrată de *Boileau*, satira şi meditatia romantică, determinînd în epoca contemporană con-

Scanned with OKEN Scanner

figurații noi cum ar fi pictura în relief, tabloul cinetic, sculptura spațio-dinamică, muzica aleatorică.

Teoria artei și literaturii a luat în considerație, ca factori de integrare a operelor în genuri, tehnica, elementele fizice ale produselor artistice, conținutul, motivul lor sentimental *(Croce)*, materialul, valoarea eteronomică și unitatea estetică realizată *(Vianu)*. Acceptarea genurilor are un rol pozitiv, atît pentru creația cît și pentru receptarea artei, disciplina lor garantînd rigoarea formală, strictețea compoziției și caracterul adecvat al valorizării.

Unitatea și diversitatea artei. Problema clasificării, a încadrării în genuri și specii, se corelează cu problema specificității limbajelor artistice, a diversității și unității artei. Ca formă a conștiinței sociale, *arta* se dezvoltă unitar, organic, are legi general-valabile și funcții unice, comune tuturor epocilor, curentelor, tipurilor, ramurilor și speciilor între care există relații evidente și asemănări. Scriitorul german *Novalis* (1772—1801) definește, de exemplu, arhitectura ca pe o muzică solidificată, arătînd că, așa cum există ritmuri muzicale există și ritmuri arhitecturale.

Problema unității și diversității artei lărgește aria de investigație a esteticii, oferă exemple concrete generalizărilor ei specifice, contribuie la conturarea precisă și sistematică a proceselor din cadrul creației și receptării artistice. De la epocă la epocă, sistemul artelor se schimbă prin reale deplasări de accent, apar și dispar ramuri și genuri artistice; arta însă, în totalitatea existenței ei, evoluează în concordanță cu istoria omenirii, ca atribut și forță a ființei umane.

Addenda :

„Vom defini stilul: unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură. Unitatea și originalitatea sînt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului" (*Tudor Vianu*, Estetica, Ed. pentru Literatură, București, 1968, p. 142).

„Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e și clasic și romantic. Clasicismul elin e și romantic, e și clasic, și nu e vorba de vreun amestec material de teme, influențe, tradiții căci nu ne punem pe teren istoric, ci de impurități structurale" (*G. Călinescu*, Impresii asupra literaturii spaniole, E.L.U., București, 1965, p. 16).

„Judec așa: dacă e adevărat că pentru a imita, pictura și poezia întrebuințează mijloace cu totul diferite, și anume prima se servește de figuri și culori în spațiu, pe cînd cea de-a doua întrebuințează sunete care se articulează în timp; dacă e incontestabil că între un semn și ceea ce el înseamnă trebuie să fie o legătură ușor de descoperit, atunci niște semne orînduite unul lîngă altul în spațiu nu pot să exprime decît obiecte care, ele însele sau părțile lor, coexistă în spațiu,

Scanned with OKEN Scanner

după cum niște semne care se succed în timp nu pot să exprime decît obiecte care, ele însele sau părțile lor, se urmează unele după altele în timp.

Obiectele care, integral sau parțial, coexistă în spațiu, se numesc corpuri. Prin urmare corpurile cu însușirile lor vizibile sînt obiectele specifice ale picturii. Obiectele care, integral sau parțial, se succed în timp se numesc îndeobște acțiuni. Prin urmare acțiunile sînt obiectele specifice ale poeziei" (*G. E. Lessing*, Laocoon, Ed. Univers, București, 1971, p. 107—108).

Chestionar :

- Definiți caracteristicile stilului unei epoci, stilului național și stilului individual.
- Faceți o paralelă între categoriile de curent și tip artistic.
- Prezentați principalele sisteme de clasificare artistică.
- Explicați în ce constă unitatea și diversitatea artei.

Realismul în artă

Realismul reprezintă un concept estetic fundamental, utilizat de cercetătorii de diverse orientări din domeniul artei și literaturii, îndeosebi de cei situați pe pozițiile concepției materialismului dialectic și istoric. Estetica marxistă acordă o importanță capitală acestei probleme, existînd chiar opinia că ea ar fi, în esență, o estetică a realismului.

Originile termenului. Etimologic cuvîntul *realism* provine din limba franceză — *réalisme*, avînd la bază latinescul *realis*, care înseamnă „real", „realitate". Cu semnificație filosofică, termenul datează din perioada medievală, invocat de *realiști* spre a susține că ideile generale, „universalele" sînt realități de-sine-stătătoare, anterioare și separate de lucrurile individuale, în disputa cu *nominaliștii*, care considerau ideile și noțiunile ca fiind simple nume și abstracții inexistente în afara faptelor concrete. Termenul este folosit apoi de *Kant*, cînd remarcă „idealismul și realismul țelurilor naturii" și de Schelling, care, prin realism, postulează existența non-eului". În același timp, termenul începe să fie aplicat și pe plan literar-artistic. *Schiller*, bunăoară, spunea că francezii sînt „mai buni ca realiști decît ca idealiști", iar *Fr. Schlegel*, arăta că „orice filosofie este idealism, și singurul realism adevărat este cel al poeziei". Cristalizarea și impunerea termenului sub raport estetic se realizează mai tîrziu, cu aportul hotărîtor al gîndirii franceze. Astfel, pictorul *Gustav Courbet* deschide expoziția „Realismul" (1855), romancierul *Champfleury* publică volumul de eseuri „Le Réalisme", (1857), iar scriitorul *Louis Ed. Duranty* edi-

Scanned with OKEN Scanner

tează revista „Réalisme" (1856—1857). Conturîndu-se tot mai pregnant, prin delimitare de naturalism, materialism etc., termenul de realism dobîndește treptat o extindere și o recunoaștere universală.

Accepțiile realismului. Concept de mare complexitate, realismul are accepții multiple care, pentru a nu provoca confuzii și extrapoluări păgubitoare, comportă precizări amănunțite.

De la început se impune o departajare de principiu între înțelegerea realismului ca *mișcare, metodă, curent* literar-artistic apărut într-o etapă social-istorică dată, ca un anumit tip de reacție creatoare în fața realității și realismul înțeles în sens larg, ca *relație* constantă dintre artă și realitate, ca *raport* determinant dintre ordinea *realului*, a obiectivității și proiecția sa *imaginară* în planul subiectivității artistice. Evident, cele două accepții se interferează și se completează reciproc.

În primul caz, conceptul de realism reflectă modalități specifice de experiență artistică, istoricește constituite, pe cînd în a doua postură el definește însuși modul de existență a fenomenului artistic, suportul său ontologic și epistemologic permanent. Ca mișcare sau curent literar-artistic, realismul s-a prefigurat, după unele opinii, încă din perioada renascentistă, fiind amplificat de creația iluministă și de cea a veacului trecut; după părerea altora, deși se recunosc bogate realizări anterioare, el ar fi apărut pe la jumătatea secolului trecut, odată cu precizarea sa semantică. Adevărul e că în secolul al XIX-lea preocupările pentru zugrăvirea realistă a lumii s-au intensificat considerabil, ilustrate în diverse genuri ale artei, pe diferite meridiane geografice, de o strălucită pleiadă de genii creatoare precum: *Balzac, Stendhal, Flaubert, Thackeray, Dickens, Gogol, Tolstoi, Cehov, Ibsen, Filimon, Caragiale, Rebreanu, Daumier, Repin, Grigorescu* ș.a.

Accepția realismului ca modalitate de creație proprie unei anumite epoci, cu evoluție firească de la mișcarea literar-artistică spre curentul sistematizat, avînd particularități stilistice și tipologice bine conturate, se înscrie, ca moment decisiv, în viziunea realistă de ansamblu, în direcția fundamentală care pune arta în raport de condiționare directă cu lumea reală. Semnificația majoră, cea mai cuprinzătoare a realismului, înțeles ca *atitudine estetică față de realitate*, exprimă, astfel, vocația din totdeauna a artei de a năzui spre reflectarea *veridică* a realului, spre înfățișarea autentică, fidelă a vieții, spre redarea obiectivă a realității în trăsăturile ei esențiale, caracteristice. Extinsă în retrospectiva timpului pînă la geneza valorilor estetice, această orientare distinge existența unui realism primitiv, oriental, greco roman, renascentist, clasicist etc., considerînd întreaga artă ca o succesiune de modalități realiste cu evoluție graduală spre realismul critic al veacului trecut, continuat în secolul nostru și ca realism al societății socialiste. Sînt cuprinse sub cupola acestui „realism etern"

Scanned with OKEN Scanner

creațiile tuturor timpurilor care au dovedit fidelitate față de reflectarea realității, inclusiv a „visurilor și simbolurilor" (*R. Wellek*), „a plăsmuirilor nebuloase din creierul oamenilor" (*K. Marx*), începînd cu desenele rupestre, poemele homerice, sculpturile eleniste, continuînd cu fabulațiile (fabliaux-urile) medievale, cu *Dante*, *Cervantes*, *Rabelais*, *Shakespeare*, cu drama secolului al XVIII-lea, pentru a ajunge pînă la marile împliniri din ultimele două veacuri. Conturată prin aplicarea termenului relativ recent de realism la întreaga sferă a artei, această largă înțelegere a creațiilor artistice găsește numeroase puncte de sprijin în teoria aristotelică a mimesis-ului, în doctrinele estetice renascentiste și iluministe (*Diderot*, *Lessing*, *Goethe*, *Belinski*, *Cernîșevski*), în abordările materialiste care apreciază arta ca formă de reflectare autentică a adevărului vieții. Pe aceeași linie, de la cote superioare, se înscriu și contribuțiile deosebit de valoroase ale întemeietorilor marxismului pentru care realismul reprezintă o parte organică importantă a viziunii lor asupra artei, indisolubil legată de însăși natura revoluționară a concepției noi despre lume. Apreciindu-l pe *Balzac* ca pe un „maestru al realismului", *Engels* preciza că „realismul implică, în afară de adevărul detaliului, redarea veridică a caracterelor tipice, în circumstanțe tipice", iar *V. I. Lenin*, (1870—1924), pe baza constatării că opera lui *Tolstoi* este pătrunsă de „realismul cel mai lucid", o considera ca adevărată „oglindă a revoluției ruse", capabilă să contribuie la „smulgerea tuturor măștilor" de pe fața respectivei societăți. Aptă să dezvăluie esența raporturilor dintre oameni, cauzele care le determină, *arta realistă* participă, cu imensa ei forță afectivă și ideatică, la procesul de demistificare a relațiilor sociale, la transformarea și elevarea morală a lumii. Ea posedă, de asemenea, marea capacitate de a se raporta la idealurile umane nu numai estetice, ci și politice, sociale, etice etc., de unde își extrage o nelimitată putere de înrîurire educativă, mobilizatoare. Realismul dispune, în același timp, de cele mai largi posibilități de a întruchipa plastic, inteligibil și emoționant, țelurile spre care năzuim, dinamica și perspectiva realității — dimensiune hotărîtoare chiar și în condițiile în care nu se sugerează decît insuficiența stărilor de fapt, dar cu atît mai necesară pentru o orînduire în măsură să-și prevadă și să-și înfăptuiască conștient viitorul. Temeinicia acestor atribute, ce trebuie întregite cu multe altele, justifică pledoaria pentru orientarea realistă a artei, îndemnul necontenit de a realiza opere care „să se inspire permanent din izvorul viu al realităților sociale și naționale ale țării noastre" (*Programul P.C.R.*). În concepția noastră estetică, valoarea artei rezidă în autenticitatea reflectării realiste care solicită creatorilor o adîncă cunoaștere a realităților socialiste, putere de selecție și sinteză generalizatoare, o poziție etică și ideologică umanist-revoluționară, clar definită, deplină angajare artistică și civică, dominate de capacitatea

Scanned with OKEN Scanner

de a desprinde sensul major și semnificațiile esențiale ale prefacerilor înnoitoare produse prin acțiunea revoluționară a maselor populare, de nețărmurită încredere în viitorul comunist. Înfățișînd trăsăturile definitorii ale epocii noastre, caracteristicile sale relevante, prin personaje, situații și conflicte tipice, arta realistă furnizează, în modalități diverse, bine individualizate, adevăruri artistice de mare forță emoțională, imagini veridice, pline de responsabilitate față de destinul istoric al poporului român.

Această amplă și nuanțată înțelegere a realismului, în interiorul căreia conceptul îmbracă accente de realism critic sau romantic, tragic sau comic, idilic sau didactic, moralist sau de atmosferă, retoric sau monumental, tradiționalist sau modern etc., sugerează marea diversitate a manifestărilor sale, imposibilitatea reducerii la o singură formulă artistică și, cu atît mai mult, impunerea sa ca unica metodă invariabilă de creație. Aprecieri extremiste, fie de extindere a termenului la întreaga artă, ignorîndu-se marile deosebiri dintre creații și creatori — „realismul fără țărmuri", fie de reducere a sa la operele în spatele cărora există o realitate nemijlocit recognoscibilă, au zdruncinat deseori încrederea în legitimitatea sa, pînă la impresia că ar fi inutil, inoperant. Tot atît de eronată ne apare și încercarea de a decreta ca realiste toate operele de valoare, indiferent de genul, specia sau maniera căreia aparțin, respingînd ca nonartă tot ce se revendică din alte formule de generalizare artistică. Așa cum dovedește experiența artistică universală, strălucit confirmată și pe planul artei românești, realismul nu are nevoie să fie interpretat ca unică modalitate estetică (o atare susținere ar fi ușor infirmată de practică) pentru a i se reliefa deosebita importanță de forță generatoare de valori estetice, cu o putere maximă de influențare asupra conștiințelor. Strălucitele realizări autentic realiste, intrate definitiv în panteonul culturii mondiale, pledează elocvent și convingător în favoarea promovării realismului ca una din cele mai fertile direcții din istoria artelor, deosebit de propice pentru a reflecta, veridic și pe înțelesul tuturor, întreaga amploare a epocii pe care o trăim.

Addenda :

„Călăuzindu-se de o teorie revoluționară, literatura și arta epocii noastre socialiste trebuie să aibă și ele un caracter realist și dinamizator. Aceasta înseamnă că artiștii trebuie să abordeze și să înfățișeze realitatea în operele lor prin prisma principiului dialectic al mișcării și transformării neîntrerupte a societății și omului. Tratarea faptelor de viață și a actelor indivizilor rupte de contextul social-istoric în care se produc, fără cauzalitate și scop, ca pe niște date fatale, incognoscibile, determinate de o forță supranaturală, denotă pînă la urmă o optică metafizică în procesul de creație, diametral opusă filozofiei materialist-dialectice. De asemenea,

Scanned with OKEN Scanner

situarea pe poziții revoluționare în artă presupune orientarea conștientă de către autor a operei sale în direcția unei contribuții active la transformarea înnoitoare, progresistă a societății, a omului" (*Nicolae Ceaușescu*, Expunere la Congresul educației politice și al culturii socialiste, Ed. Politică, București, 1976, p. 56).

„Realismul se pronunță pentru reproducerea exactă, completă, sinceră, a mediului social, a epocii în care trăiește, pentru că o atare direcție de studiu este justificată de rațiune, de necesitățile inteligenței și de interesul publicului și pentru că ea exclude orice minciună, orice mistificare. Această reproducere trebuie așadar să fie pe cît posibil de simplă, în așa fel încît să fie înțeleasă de toată lumea" (*Champfleury*, Le Realisme, 1857).

„Ridicîndu-se împotriva caracterului nenatural al unor stări degenerate și opunîndu-se modului de creație academic — convențional, străin de natură, într-o literatură și o pictură depășite, naturalismul neagă esența oricărei arte, pornind de la cerința ca valoarea operei de artă să fie apreciată numai în funcție de măsura în care reflectă adevărul din natură, ca arta să fie apreciată după gradul de fidelitate în redarea naturii, iar orice adaus al fanteziei artistului, orice invenție și compoziție artistică, să fie respinse. Pe această cale ajungem, de exemplu, la concluzia inevitabilă că fotografia reprezintă culmea artei plastice" (*Franz Mehring*, Pagini despre literatura germană, Ed. Univers, București, 1972, p. 339).

„Întîiile sisteme ale socialismului modern apar odată cu ivirea romantismului, iar deplina închegare teoretică a socialismului (marxismul) coincide cu sfîrșitul romantismului, cu revărsarea acestuia în operele naturalismului (ale realismului — n.n.)". (*Lucian Blaga*, Zări și etape, Ed. pentru literatură, București, 1968, p. 87).

„Ce este deci realismul? Ce este realul? Realul nu este numai ceea ce este la îndemîna noastră, la îndemîna ochilor noștri, ci, de asemeni, și ceea ce se află încă la îndemîna spiritului nostru.

Realul se întinde din noi înșine și pînă la granițele necunoscute ale lumii și realismul în artă este aproximația din punct de vedere intuitiv cea mai convingătoare posibilă, a adevărului universului, și aceasta în legătură cu cel mai din urmă lucru" (*Camil Petrescu*, în vol.: Conceptul de realism în literatura română, Ed. Eminescu, București, 1974, p. 268).

Chestionar:

- Care sînt accepțiile mai importante ale conceptului de realism și ce semnifică ele?
- În ce constă superioritatea realismului ca modalitate de generalizare estetică?
- Explicați specificul artei realiste în condițiile societății socialiste.

Scanned with OKEN Scanner

VI. PROCESUL DE CREAȚIE ARTISTICĂ

Procesul creator

Procesul creației artistice, *act specific prin care iau naștere operele de artă*, reprezintă unul dintre domeniile cele mai captivante și, în același timp, cel mai greu accesibile, din cadrul cercetării estetice. Pentru a lămuri mecanica acestuia, va fi necesar să descoperim resorturile interioare ce îl îndeamnă și-l orientează pe creator în demersul artistic, să depistăm etapele succesive prin care plăsmuirea sa originară se transformă într-o realitate comunicabilă.

E vorba de o realitate diferită de cea comună, realitate creată și nu dată, rod al gîndirii și sensibilității artistului demiurg. Rămîne, deci, să încercăm a trasa un drum între idealul artistic al creatorului și materializarea acestui ideal într-o operă finită, avînd atributele valorii. Tentativa propusă reclamă pătrunderea în universul greu de sondat al artistului, în lumea sa insolită, adeseori contradictorie. În această ordine de idei, remarca filozofului și esteticianului *N. Hartmann* apare pe deplin justificată. „Nimic nu este mai obscur și mai misterios — preciza el — decît activitatea artistului creator".

Primul obiectiv al oricărei tratări despre creația artistică este explicarea esenței impulsului creator. Animați de această dorință, filosofi, esteticieni și psihologi nemarxiști din epoci și școli diferite au dat răspunsuri dintre cele mai variate, avînd aproape toate un numitor comun: sublinierea excesivă a laturii subiective a fenomenului și neglijarea factorilor obiectivi ce concură la constituirea sa. Să prezentăm cîteva din ele:

Opinia împărtășită de mai toți gînditorii antici era aceea că puterea de creație ar fi un dar de proveniență divină. *Homer* apreciază în „Odiseea" că „aedul deține numai de la zei harul poeziei", iar *Platon* în „Ion" scrie: „zeul răpește mintea poeților pentru a-i folosi, ca și pe cîntăreții de oracole sau ca pe ghicitorii divini, drept slujitori ai săi, astfel că noi, care îi ascultăm, trebuie să știm că nu acești ieșiți din minți grăiesc lucruri atît de prețioase, ci că zeul însuși ne vorbește prin ei".

Scanned with OKEN Scanner

Ideea obîrşiei celeste a creaţiei a fost preluată prin mijlocirea Evului Mediu şi de filozofii Renaşterii, diminuînd în intensitate abia în perioada iluministă, ca să reapară, cu şi mai multă pregnanţă, în romantism.

Concepţiei mistice i-au fost opuse la începutul secolului nostru interpretări de natură psihologică promovate de şcoala psihanalitică a lui *S. Freud* (1856—1939) care susţinea că actul creaţiei nu este decît manifestarea superioară şi sublimată a instinctelor refulate ale artistului, sau de *H. Bergson* care afirma rolul determinant al intuiţiei în procesul amintit. Alte doctrine au accentuat fie rolul inconştientului *(Brèton)*, fie al voinţei *(Schopenhauer)*, fie al elanului vital *(Guyau)* etc., configurînd tabloul unor sisteme de gîndire în majoritatea lor unilaterale sau false, ce trebuie privite de pe o poziţie critică, realistă.

Teorii cu privire la sorgintea operei de artă au emis şi creatorii înşişi. Acestea sînt la fel de numeroase şi de eterogene. Vom aminti numai una, îmbrăţişată de scriitori ca *Edgar Poë* sau *Paul Valéry*, de compozitori ca *Schönberg* şi *Webern*, de pictori ca *Picasso* şi *Mondrian*. Ea postulează utilizarea unor procedee, metode sau tehnici de creaţie, în care accentul cade exclusiv pe aspectul formal. Teza este însă parţial valabilă, întrucît pune în lumină doar o componentă a procesului creator, omiţînd în schimb valoarea filonului ideatic şi implicit originalitatea conţinutului. Din fericire, creatorii citaţi şi-au dezminţit propriul crez estetic, dînd viaţă unor opere de o incontestabilă valoare, în ciuda pragmatismului teoretic de care au dat dovadă.

Pornind de la principiul diviziunii sociale a muncii, estetica marxistă consideră apariţia creatorului un rezultat al specializării şi profesionalizării sale în decursul practicii social-istorice. Profesionalizarea a permis artistului să-şi manifeste în chip plenar personalitatea, creaţia diminuîndu-şi aspectul colectiv şi anonim. Pe de altă parte, ea a contribuit la depăşirea unei arte sincretice, tipică pentru cultura primitivă şi la diferenţierea artei pe ramuri, genuri şi specii.

Estetica marxistă a demonstrat, de asemenea, pentru prima dată, importanţa *factorilor obiectivi*, excluzînd orice interpretare univocă ce ar putea denatura specificul profund dialectic al fenomenului.

Între factorii obiectivi amintim la început caracterul istoric al creaţiei. El trebuie înţeles în sensul dependenţei artistului de o anumită epocă sau perioadă, al apartenenţei sale la un ideal artistic sau filosofic, la normele estetice ale unui timp. Istoricitatea se dezvăluie atît din punct de vedere general teoretic, cît şi la nivelul mijloacelor de expresie, al tehnicilor de creaţie, această din urmă legitate reprezentînd o latură a progresului în artă. Chiar dacă o epocă sau un curent împrumută ideile şi idealurile altei epoci, preluarea se face în raport cu cerinţele practicii artistice a timpului. E suficient să comparăm un compozitor clasic — *Haydn*, cu un neoclasic — să zicem *Hindemith* sau *Prokofiev*, ca să putem deduce cu uşurinţă că dincolo de asemănările născute din cultivarea unor principii comune (echilibrul şi armonia formală, supremaţia raţiunii asupra fanteziei etc.), diferenţele sînt covîrşitoare. Ele se vădesc cu preponderenţă în planul pro-

Scanned with OKEN Scanner

cedeelor și metodelor de compoziție, normele general-estetice fiind în ansamblu apropiate.

Vom enumera o serie de alți factori cum sînt : cel social, pe care *Dobrogeanu-Gherea* îl considera „esențial în înrîurirea creației artistice", cel filozofic, politic, etic, cultural, științific, care deși nu prezintă un grad de determinare directă asupra procesului, acesta fiind guvernat de propriile sale legi, îl influențează, imprimîndu-i o anumită evoluție. Faptul că recunoaștem într-o operă concepțiile de viață, morala, ideologia artistului dovedește însemnătatea apreciabilă pe care acestea o au asupra conștiinței creatoare, implicit asupra modului de reflectare a realității.

Pe lîngă factorii obiectivi, putem semnala prezența unei multitudini de factori subiectivi, ce țin de natura, structura și formația creatorului și care vor face obiectul unei analize separate și amănunțite asupra personalității artistului. Un element al subiectivității creatoare, cu o valoare deosebită în proiectarea și realizarea operei, îl constituie ponderea diferențiată acordată concret-senzorialului, afectivului sau raționalului. Dacă predomină *raționalul*, opera va fi mai închegată, mai bine articulată, va avea mai multă rigoare logică, un mai pronunțat mesaj ideatic. Dimpotrivă, cînd balanța înclină în favoarea *senzorialului*, creatorul va apela la autoritatea fanteziei, a visului, a sentimentelor sau pasiunii. De regulă însă, cei doi termeni se găsesc împreună în orice operă artistică, dar în proporție inegală.

Unitatea specifică actului creator se manifestă nu numai prin antagonismul dialectic dintre rațional și senzorial. Prin extensie, ea se descoperă în dualități similare, constitutive creației, cum sînt cele dintre *concret și abstract, spontan și elaborat, reflecție și emoție*, iar pe un plan mai larg în contradicția dintre *particular și general* sau în cea dintre *libertate și necesitate*. Toate relevă amploarea și complexitatea fenomenului ca și interdeterminările caracteristice lui. Din această perspectivă, creația trebuie gîndită ca o realitate vie, omogenă și dinamică. În fiecare dintre antinomiile prezentate se oglindește desfășurarea întregului proces ; astfel se poate reconstitui demersul creator urmărind, de pildă, felul de îmbinare *a ideii cu sentimentul*. Uniunea lor va consfinți nașterea unui complex rațional-emotiv, la rîndul său evolutiv, care prin metamorfozări succesive va dobîndi densitatea expresivă dorită de autor. E de prisos să mai accentuăm faptul că prefacerile menționate se petrec în forul interior al artistului, solicitîndu-i o totală participare intelectuală, o incandescentă trăire lăuntrică.

Din amalgamul de judecăți și stări, de luciditate și frenezie, se vor zămisli, grație unei ideații sensibile, unei viziuni integratoare, *imaginile artistice*, materia primă ce stă la baza oricărei creații. Ele

Scanned with OKEN Scanner

vor fi selectate și ordonate după criterii de valoare și aderență la context, după o logică imanentă, născută din devenirea operei însăși.

Nimeni însă, nici chiar artistul, nu poate furniza rețete de creație, nu poate profetiza un mod de lucru, întrucît el însuși suferă anumite transformări de la o operă la alta. Se întîmplă adeseori ca și în decursul aceleiași lucrări, autorul să fie nevoit să-și modifice tehnica, mijloacele de exprimare, să opteze pentru o continuare neprevăzută inițial. Un lucru e însă cert: toate deciziile pe care le va lua sînt dirijate în direcția obținerii unei cît mai fidele apropieri între intenție și realizare.

Reușita sau nereușita operei vor fi condiționate într-o mare măsură de talentul și gustul creatorului, de responsabilitatea sa profesională, de exigența pe care și-o impune în evitarea convenientului, neesențialului sau facilului. Dar, dincolo de ele, condiția valorii e dictată de puterea de muncă și susținere a artistului. Se detașează cu pregnanță efortul său tenace, capacitatea de a se autodepăși, printr-un travaliu care adeseori cere spirit de sacrificiu. „Sînt bolnav, scrie *Wagner* surorii sale, și după diferite încercări de a mă vindeca nici nu mai nutresc speranța însănătoșirii... Munca mea este acum singura care mă mai ține pe picioare".

Este o confesiune intimă, dramatică, dar cu forță de generalizare. Ea evidențiază consumul de energie morală și fizică pe care îl solicită creația, reflectă strădania neîntreruptă, temerară a artistului de a răzbate pînă la lumina eternă a esențelor.

Addenda :

„Subiectul particular al artistului — în vederea transformării subiectivității sale — trebuie să se dăruiască cu toate forțele în procesul creației. Reușita acestuia — presupunînd talentul — depinde tocmai de faptul dacă, și în ce măsură, artistul este capabil nu numai de a șterge din el ceea ce e numai particular și de a găsi și a desluși în sine însuși nivelul generic, ci, mai curînd, de a-l face pe acesta accesibil trăirii ca esență tocmai a personalității sale, ca centru organizator al relațiilor ei cu lumea, cu istoria, cu momentul dat din procesul de dezvoltare al omenirii și cu perspectiva ei de mișcare — și anume, tocmai cu expresia cea mai adîncă a reflectării lumii însăși". *(Georg Lukács*, Estetica, Ed. Meridiane, București, 1974, vol. I, p. 575).

Chestionar :

- Prezentați cîteva doctrine nemarxiste despre geneza actului de creație estetică, demonstrînd în mod critic netemeinicia sau caracterul lor limitat.

Scanned with OKEN Scanner

- În ce constă superioritatea gîndirii estetice marxiste cu privire la originea și factorii de determinare ai procesului creator ?
- Semnalați ponderea specifică a factorilor obiectivi și a celor subiectivi în procesul de creație și enumerați cîteva dintre antinomiile acestuia.

Fazele procesului de creație

Complexitatea actului creator necesită delimitarea unor momente caracteristice din care acesta se compune. O atare întreprindere răspunde unui imperativ de organizare a materialului și de înlesnire a analizei, dar și unei specificități proprii procesului de care ne ocupăm. Cu alte cuvinte, etapele ce vor fi stabilite în continuare și care se pot numi fie idee, incubație, descoperire, verificare, fie iluminare, elaborare, aplicare, fie pregătire, inspirație, invenție, execuție (formulă la care am aderat și noi) corespund unei *dinamici a procesului de creație* și urmăresc felul în care se naște opera de artă.

Dar tocmai faptul că aceste faze nu se suprapun actului creator, ci îl constituie, obligă la înțelegerea lor nuanțată, suplă, și la evitarea oricărei interpretări schematice. E de la sine înțeles că fiecare artist va parcurge în chip diferit etapele procesului de creație, în consonanță cu structura sa artistică și tehnica de lucru pe care o stăpînește. Vom întîlni creatori care acordă o atenție specială inspirației sau invenției, alții care pun accentul pe execuție. Această opțiune diferențiată evidențiază unitatea momentelor care alcătuiesc procesul creator, interdependența și corelarea lor în cadrul întregului, care nu este altceva decît actul de creație însuși.

a) *Pregătirea.* De la început trebuie să precizăm că există două tipuri de *pregătire* a unei opere. O pregătire *neintenționată,* care nu vizează în mod expres și imediat o finalitate creatoare și o alta, *intenționată,* al cărei scop este acela de a aduna un material artistic în vederea prelucrării sale.

În primul caz, pregătirea coincide cu însăși experiența generală acumulată de artist, care poate fi de viață (amintiri, evenimente, emoții trăite etc.) sau culturală. Cel mai adesea ea este nedeterminată, imprecisă, avînd rădăcini adînci ce ajung pînă la anii îndepărtați ai copilăriei. Amestecul de puritate, de sinceritate și candoare specific vîrstelor fragede a reprezentat dintotdeauna o atracție irezistibilă pentru prozatori îndeosebi, pentru pictori sau compozitori. Să nu uităm că un *Rousseau,* un *Tolstoi* sau un *Creangă* și-au povestit copilăria, că amprenta ei s-a făcut simțită în tablourile lui *Chagall* sau V. *Brauner,* în muzica lui *Debussy* sau *Enescu.*

Scanned with OKEN Scanner

Peste această lume ingenuă și transparentă se suprapun nenumăratele experiențe trăite de artist, imprimate în conștiința sa. „A vedea nu înseamnă o experiență totală. Experiența noastră se constituie din tot ceea ce am trăit", mărturisește pictorul *Hans Hartung*. Lucruri, fapte, imagini se înmagazinează de-a lungul anilor în memoria creatorului, fără ca acesta să le fi căutat, fără să fi avut ideea preconcepută că ele ar putea constitui elemente utilizabile într-o posibilă operă. Dar această acumulare treptată, naturală, reprezintă cel mai important stimul al fanteziei, cea mai fecundă sursă de inspirație.

Așa cum arătam, experiențelor trăite li se adaugă experiența culturală a artistului formată prin studiu, prin contactul nemijlocit cu valorile artistice și filozofice ale predecesorilor și nu e deloc întîmplător că marii creatori ai tuturor epocilor au beneficiat fără excepție de aportul substanțial pe care-l conferă o cultură solidă. Experiențele proprii și cele culturale alcătuiesc un vad comun din care va țîșni izvorul inspirației. Ele au un caracter virtual, deoarece pot deveni sau nu material pentru o viitoare operă.

Prin contrast, *pregătirea intenționată* urmează momentului de inspirație fiind o continuare a acesteia, o tentativă îndreptată în direcția strîngerii de date, de informații care să slujească întrezăritului edificiu artistic. *Zola* efectuează o asemenea pregătire, cunoscînd îndeaproape viața minerilor pentru a o prezenta mai veridic în romanul „Germinal". La rîndul său, compozitorul *Paul Constantinescu* cercetează intens, selectînd cu răbdare, un bogat material din vechea muzică românească, material pe care avea să-l folosească în piesele sale în stil bizantin. Acest tip de pregătire ce se asociază cu invenția sau execuția este o dovadă a conexiunii și unității frazelor de creație, de care aminteam la începutul prezentei lecții.

b) *Inspirația și invenția.* În genere, se înțelege prin *inspirație* o stare, o condiție psihologică favorabilă actului creator. Ea se caracterizează printr-o maximă disponibilitate artistică, printr-o autorelevare în plan subiectiv a unor trăiri lăuntrice latente. Explozia lor atrage după sine eliberarea unor energii, care pot lua forma mai concretă a unei idei, sau se pot topi în matca difuză a unei emoții artistice. Și într-un caz și în altul, inspirației i se asociază un sentiment de euforie, de entuziasm și patos creator. Iată cuvintele lui *Nietzsche*: „Avut-a cineva, la acest sfîrșit de veac al XIX-lea, noțiunea clară despre ceea ce poeții, în marile epoci ale umanității, numeau inspirație? Dacă nimeni n-o cunoaște, vă voi explica-o eu... Asemeni unui fulger, gîndirea izbucnește deodată, cu o necesitate absolută, fără șovăire sau căutare. Niciodată n-a trebuit să aleg. Este o încîntare, în timpul căreia sufletul nostru cuprins de o nemăsurată tensiune se ușurează uneori printr-un torent de lacrimi, o încîntare care ne grăbește sau încetinează pașii, lăsîndu-ne percepția lămurită a mii de

Scanned with OKEN Scanner

fiori delicați, care ne fac să vibrăm în întregime, pînă în vîrful picioarelor. Este o plenitudine de fericire, în care extrema suferință și groază nu mai sînt resimțite ca un contrast, ci ca părți integrante și indispensabile, ca o nuanță necesară în sînul acestui ocean de lumină".

Împrejurarea că inspirația degajă sentimentul spontaneității și necesității a dat multora, printre care și lui *Nietzsche*, iluzia miraculului, conducînd la negarea elementului rațional și a celui volitiv. O poziție diametral opusă adoptă *E. A. Poë*, care susține, în legătură cu poemul „Corbul", că elementul inspirației a fost nul: „opera a mers pas cu pas către desăvîrșirea ei, cu consecvența rigidă a unei probleme de matematică", sau *E. Degas* cînd afirmă: „tot ce fac este rezultatul meditației și studiului vechilor maeștri; despre inspirație, spontaneitate și temperament eu nu știu nimic".

Declarațiile acestea contradictorii ar putea să deruteze. Ele merg de la exagerarea elementului inspirație, pînă la negarea lui absolută. Ambele puncte de vedere sînt însă vădit denaturate. Inspirația este o realitate, o componentă de netăgăduit a procesului creator, dar nu trebuie concepută ca un impuls supranatural. Rolul hotărîtor în apariția ei revine acumulărilor, sedimentărilor succesive, factorul motric al inspirației fiind conținutul depozitat de-a lungul timpului în memorie și reactivat conform unui țel artistic sau independent de acesta.

Inspirația reprezintă tocmai saltul calitativ, născut din adaosurile cantitative caracteristice pregătirii, dar în economia operei ea înseamnă numai o schemă posibilă, un vag sentiment al desfășurării ulterioare. Este firesc ca acest germene proiectat de imaginație să prindă un contur, să se amplifice și să se dezvolte. E ceea ce se întîmplă în faza de *invenție*. Ponderea factorului cerebral este acum sporită. Opera trebuie să crească, să devină un tot organic și coerent, motiv pentru care artistul va apela îndeosebi la resursele sale intelectuale, căutînd soluții optime de continuare, diferite moduri de adecvare a formei la conținut. Din această perspectivă, invenția va fi înțeleasă atît ca un proces evolutiv în sfera gîndirii artistice, cît și ca un lanț de descoperiri la nivelul structurii, al logicii formale.

Deși invenția anticipează execuția, ea nu trebuie privită ca o desfășurare pur mentală. În mod curent cele două faze se împletesc, se condiționează. „Faptul de a inventa implică necesitatea unei descoperiri și a unei realizări — notează *Stravinsky* în „Poezia muzicală". Ceea ce imaginăm nu ia în mod obligatoriu o formă concretă și poate rămîne în stadiul virtualității, în timp ce invenția nu este de conceput în afara traducerii ei în fapt".

Stimulată de scînteia inspirației, invenția poate urma mai multe direcții, în funcție de modul în care se configurează opera pentru autorul său. Cea mai obișnuită este edificarea creației pornind de la general la particular. Artistul deține ideea generatoare, indiferent ce

Scanned with OKEN Scanner

este aceasta: un subiect, o imagine, un tip de construcție artistică sau o succesiune de stări și trece la coordonarea și structurarea părților componente, în măsura aderenței lor la această idee sursă, care i-a servit drept punct de plecare. „Pentru a picta, spune *Georges Braque*, pornești de la o idee motrice. Totul se petrece în mintea ta înainte de a se petrece dinaintea ochilor. Este o idee în curs de manifestare". Adeseori, însă, procedeul e invers. Din detalii, din imagini fragmentare sau secțiuni, artistul ajunge să închege întregul, să cristalizeze o concepție globală. Un exemplu în acest sens ne oferă *Mozart*, cu referire directă la una din operele sale: „Îndată ce dețin o arie, o alta vine să i se adauge, potrivit cu nevoile compoziției totale, ale contrapunctului și instrumentației, încît toate bucățile sfîrșesc prin a forma pasta... Opera crește, o extind necontenit și o fac din ce în ce mai distinctă, astfel încît compoziția oricît ar fi de lungă, ajunge să se completeze în mintea mea".

În fine, e posibil ca pe parcurs, în plină desfășurare a ideației artistice, creatorul să descopere o continuare pe care n-o întrezărise la început, sau pe care o ignorase. Aceasta poate fi congruentă cu viziunea generatoare, fapt ce conferă operei un plus de unitate, sau poate fi divergentă în raport cu ea. În cel de-al doilea caz, artistul este cel căruia îi revine sarcina delicată de a alege calea cea mai potrivită, fie perseverînd în atingerea obiectivului propus inițial, fie preferînd un altul. În această din urmă situație, el va putea opta pentru o dezvoltare prin transformare, prin deviere, prin bifurcare ș.a.m.d.

Cu toată consecvența pe care o reclamă din partea artistului, invenția, așa cum s-a putut constata, nu e rezultatul unui calcul, unui raționament strict, inviolabil. Acționînd cu răbdare și prudență, dînd dovadă de simț al proporțiilor și de un pronunțat sentiment al formei, dar mai ales de spirit critic, creatorul nu va fi scutit totuși de cota de imprevizibil, specifică orcărui proces artistic. Se va afla el în fața unui obstacol greu de depășit? Un răspuns categoric și cu valoare generalizatoare e imposibil de dat. Există artiști care încearcă să reducă într-o cît mai mare măsură elementul surpriză, alții, dimpotrivă, îl caută, manifestînd o adevărată voluptate pentru întorsături bruște, dramatice. Indiferent dacă preferă neprevăzutul sau îl repudiază, creatorii știu că acesta reprezintă o parte constitutivă a invenției pe care nu o pot ignora. Dealtfel, afirmația este valabilă și pentru etapa următoare a procesului de creație:

c) *Execuția*. Ultima dintre fazele procesului creator, *execuția*, presupune trecerea la realizarea propriu-zisă a lucrării, la materializarea proceselor anterioare, într-o expresie comunicabilă. Cum se știe, artistul nu creează pentru sine, ci se confesează unui public potențial, care în mod necesar trebuie să-l înțeleagă. De aceea, își va organiza viziunea interioară tocmai în virtutea acestui fapt, adică în

Scanned with OKEN Scanner

direcția unei receptări plenare din partea contemplatorului, fără a face rabat de la autenticitate, fără a deforma puritatea sa originară. Păstrarea unui echilibru între ermetismul funciar plăsmuirii și accesibilitate solicită în cel mai înalt grad facultățile de decizie ale creatorului, deși, așa cum menționa *T. Vianu*, „e greu a distinge în munca execuției unde încetează lucrarea tălmăcirii de sine a artistului și unde începe opera tălmăcirii pentru alții. Aceste două activități ale organizării expresive se confundă mai tot timpul".

E și firesc să fie așa, deoarece execuția nu reprezintă o transcriere mecanică a acumulărilor rezultate din invenție, ci o continuare și o amplificare a lor. Iată de ce, în nici o altă etapă, efortul de susținere și ordonare nu este mai evident, artistul vizînd cu precădere obținerea unității structurale a lucrării, în scopul desăvîrșirii capacității de comunicare. Această cerință se înfăptuiește prin aportul tehnicii de creație, văzută ca un ansamblu de procedee de comunicare și mijloace de expresie. Pe măsură ce tehnica unui artist se perfecționează, devine mai subtilă, cresc posibilitățile sale de a se exprima mai nuanțat, mai exact, sporind totodată șansele de a fi înțeles de un public larg. Cizelarea tehnicii este un proces îndelungat și anevoios, care pretinde exercițiu, perpetuă căutare, exigență, autocontrol. „Ceea ce urmăresc în primul rînd este expresia — spunea *Matisse*. Expresia nu stă în pasiunea ce va izbucni într-un chip sau care se va afirma printr-o mișcare violentă: Ea se află în întreaga dispoziție a tabloului meu. Locul pe care-l ocupă corpurile, golurile care sînt în jurul lor, proporțiile, toate își au partea lor. Trebuie ca semnele diferite pe care le întrebuințezi să fie echilibrate în așa fel încît să nu se distrugă unele pe altele. Pentru asta trebuie să-mi pun ordine în idei. Relația între tonuri se va stabili în așa fel încît le va susține în loc de a le atenua. O nouă combinație de culoare va urma celei dintîi și va însemna totalitatea reprezentării mele".

Asemenea lui *Matisse*, mulți alți creatori, activînd în diferite domenii ale artei, și-au „deconspirat" meșteșugul. Din asumarea mărturisirilor lor, dar mai ales din analiza unor opere valoroase aparținînd tuturor epocilor, putem desprinde o concluzie cu valoare generalizatoare și anume: în instanța execuției, preocuparea de căpetenie a creatorului este de a găsi modalitățile cele mai adecvate pentru transmiterea optimă a mesajului artistic, iar munca de creație are în această fază un caracter predominant artizanal.

Parcurgînd etapele procesului creator, am putut constata de fiecare dată dependența reciprocă a momentelor care îl alcătuiesc. Nu vom putea încheia aceste considerații asupra etapelor procesului creator, etape aflate într-o strînsă interdependență, fără a face recomandarea de a fi judecate cît mai puțin rigid cu putință și de a fi recunoscute prin contactul nemijlocit cu marea artă.

Scanned with OKEN Scanner

Addenda :

„Dacă las emoția mea poetică să cadă, dacă uit poezia parcă pentru totdeauna sau mai bine zis, dacă mi se pare c-am uitat-o, căci ea trăiește viața ei adevărată, tăinuită, și se coace ca un rod deplin în subconștient, într-o bună zi, după săptămîni, luni, ani de zile chiar un eveniment oarecare — pentru altul de nici o importanță — deodată o recheamă în sferele conștiinței ca să fie culeasă valabil și rodită acum pentru toți... Poezia o scriu deodată, fără ca să mă opresc chiar de-ar trebui să lucrez o noapte întreagă — căci știu, de-aș întrerupe-o, de-aș ieși voit sau nu, din starea aceasta de aproape autosugestiune somnambulică, n-aș mai putea să o reiau decît pe planul logic și ar trebui să o compun, să o fac din bucăți, în loc de a o naște organic... Ultima fază o reprezintă munca de exactă ajustare verbală a expresiei poetice, de subtilă muzică interioară, de colorit, de simplificare sau lărgire a rezonanțelor de relief — într-un cuvînt de meșteșug literar" *(Ion Pillat*, Mărturii despre om și poet).

Chestionar :

- Ce se înțelege prin pregătirea unei opere și de cîte feluri este aceasta ?
- Relevați asemănările și deosebirile dintre inspirație și invenție.
- Prin ce se caracterizează etapa de execuție și care este importanța ei în cadrul procesului creator ?
- Cum se explică unitatea și interdependența fazelor de creație ?

Personalitatea artistică

Am prezentat în lecțiile precedente factorii de determinare ai actului creator, mecanica lui, precum și fazele pe care le traversează artistul și prin el opera sa, pînă cînd plăsmuirea originară s-a transformat într-o realitate artistică coerentă, unitară și comunicabilă. A venit momentul să dedicăm interesul nostru artistului demiurg, artistului om, care prin talentul și munca sa ne-a dăruit unul dintre cele mai de preț bunuri spirituale : valoarea artistică.

Structura personalității creatoare. Talent, geniu și muncă artistică. Tentativa noastră se va afla de la început în fața unui serios impediment, fiind nevoiți să facem generalizări, să sugerăm ipoteze ce depășesc o simplă referire la un artist sau altul. Deși se vorbește despre tipuri de creatori (intuitiv, vizionar, plasticizator, demoniac, simpatetic etc.) varietatea structurilor artistice este imensă. Mai mult, se poate admite că fiecare artist constituie o excepție, că profilul său

Scanned with OKEN Scanner

psihologic este neconfundabil. Ne vom concentra, aşadar, atenţia numai asupra acelor însuşiri ale personalităţii creatoare ce pot fi extinse, deci recunoscute la majoritatea artiştilor, semnalînd tocmai trăsăturile ce-i deosebesc pe aceştia de omul comun.

Nimeni n-ar putea contesta faptul că geniul sau talentul beneficiază de o constituţie spirituală deosebită. Harul artistic există fără putinţă de tăgadă, dar el nu trebuie nici exagerat sau mitizat, nici minimalizat, socotindu-se creatorul un simplu meşteşugar, producător de obiecte estetice. Desigur, se poate stabili o asemănare între artist şi meşteşugar: şi unul şi altul pot da naştere unor unicate. Dar în timp ce obiectul presupus estetic al artizanului „există", cel al artistului „trăieşte". Cu alte cuvinte, meşteşugarul vizează utilitatea, iar artistul viaţa, diferenţa fiind considerabilă.

Pentru a sonda lumea interioară a creatorului ne stau la dispoziţie trei căi de acces: confesiunile, biografia şi opera sa. Aşa-numitele documente vii, cum sînt mărturiile, amintirile, notaţiile asupra temperamentului, asupra ideaţiei sau tehnicii de lucru, reprezintă un material important de cercetare, din care se pot deduce multe concluzii. Prezintă însă inconvenientul că au o valoare strict individuală. Chiar dacă am limita cercetarea la o anumită structură artistică, tot vom rămîne surprinşi şi derutaţi de discrepanţa dintre tezele formulate despre propria persoană şi ceea ce ne relevă opera însăşi. Astfel, *Lucian Blaga* făcea constatarea că „un adevărat creator nu se poate cunoaşte pe sine însuşi şi eul său îi e totdeauna o surpriză neaşteptată şi neprevăzută".

Metoda explicaţiei biografice, întrebuinţată adesea şi avînd un mai pronunţat caracter ştiinţific şi-a dovedit la rîndul ei limitele, atunci cînd s-a încercat să se stabilească conexiuni mecanice între evenimentele concrete de viaţă ale artistului şi opera sa, deducîndu-se din sinteza lor un fel de schiţă psihologică a creatorului. Întreprinderea se dovedeşte discutabilă, deoarece sînt foarte frecvente cazurile în care artistul s-a distanţat sensibil de preocupările cotidiene, chiar de împrejurările mai deosebite ale existenţei sale extraartistice, acestea nelăsîndu-şi în mod explicit amprenta asupra creaţiei.

Rămîne deci, fără a neglija celelalte surse, să descoperim personalitatea creatoare, în primul rînd din perspectiva operei, să cunoaştem artistul după ceea ce a înfăptuit. Să aderăm din această perspectivă la formularea aforistică a esteticianului francez *Mikel Dufrenne*: „Logica unei anumite dezvoltări tehnice, a unei anume direcţii de cercetare sub raport estetic, logica maturităţii sale spirituale — toate acestea se confundă în artist şi artistul se confundă cu ele; mai profund decît orice om, artistul se realizează realizînd şi realizează în măsura în care se realizează". Confundarea artistului cu propria crea-

Scanned with OKEN Scanner

ție atinge adeseori valori absolute, mergînd pînă la o totală identificare. „Dacă vreți să mă cunoașteți — exclama *Beethoven*, ascultați-mi muzica". Întrebat, odată cine este de fapt eroina cărții sale, *Flaubert* dă un răspuns cu totul neașteptat: „Doamna Bovary sînt chiar eu...".

Dar fenomenul fuziunii, apreciat de unii drept cheia de boltă a creației, e considerat de alții neavenit și impropriu, neglijabil în raport cu starea de detașare, de distanțare pe care trebuie s-o adopte creatorul față de opera sa. Astfel, *Rebreanu* notează: „Cu cît scrii mai obiectiv, emoția pe care o produci e mai mare". Cum se vede, unitatea actului creator, născută dintr-o multitudine de contradicții dialectice, se revendică și la nivelul personalității creatoare. Vom fi interesați însă nu de evidențierea contradicțiilor, ci de unitatea structurii artistice, așa cum se dezvăluie ea, ca o totalitate de facultăți psihice comune tuturor artiștilor.

Se cuvine să acordăm prioritate *intuiției* care conferă creatorului posibilitatea de a distinge trăsăturile fundamentale ale lucrurilor, îi permite accesul la esență. Posibilitatea unei cunoașteri directe, imediate, eliberată de sub tutela intelectului, dar nu haotică sau necontrolată, a reprezentat un teren deosebit de fertil și atractiv pentru gînditori ca *Bergson* sau *Croce*, ambii de orientare idealist-subiectivă, care au conferit intuiției un loc central în sistemele lor estetice. Din păcate, exagerarea rolului intuiției a dus la acceptarea unor teze eronate ca iraționalismul creației, natura ei transcendentală etc. Spontană, dînd impresia că apare din străfundul ființei creatoare, fără nici o justificare cerebrală sau pregătire sensibilă, intuiția derivă în fond din acumulări și experiențe spirituale, anterior adunate în conștiința artistului și rămase nemanifeste.

Altă componentă a structurii artistice e *fantezia*. Înrudită cu imaginația, fantezia creatoare presupune configurarea unui obiect, a unei imagini în absența elementului real care a provocat-o. Spre deosebire însă de imaginația comună, fantezia reprezintă un tip de imaginație creatoare, generată de o activitate creatoare, specifică prin urmare numai artistului. Apariția unor imagini noi, inedite, diferite de cele pe care le oferă realitatea, deși generate de ea, asocierea lor într-un chip neconvenient, surprinzător, reprezintă modul de afirmare a fanteziei.

Atît intuiția cît și fantezia se îmbină cu o mare *receptivitate*, solicitînd artistului o încordare a calităților senzoriale și afective, o *trăire profundă*, durată la focul nestins al arderii interioare. Rezultă, deci, că acuitatea percepțiilor artistice merge în paralel cu intensificarea sentimentelor. „Simplul acordaj al instrumentelor din orchestră îmi creează o emoție de nedescris", mărturisea *Wagner*.

Să adăugăm componentelor structurii artistice menționate pînă acum *puterea expresivă*, înțeleasă ca o capacitate și, în același timp,

Scanned with OKEN Scanner

o necesitate de exprimare, de concretizare într-o formă comunicabilă a plăsmuirii, finețea *simțului de observație*, însușirea remarcabilă de a *reține aspectele originale și semnificative* ale lucrurilor.

Numeroasele facultăți componente ale personalității creatoare nu se limitează la cele enumerate aici, spectrul lor fiind mult mai amplu. Să reținem că ele sînt constitutive oricărei naturi artistice, recunoscîndu-se deopotrivă la *geniu* și *talent*. Atunci care e deosebirea între talent și geniu? Constă numai într-o proporție diferită a acestor trăsături specifice, așa cum au fost unii tentați să creadă? Un răspuns categoric e greu de dat. În domeniul artei, criteriile cantitative au o valabilitate relativă. A spune că geniul este superior doar pentru că dotarea sa nativă depășește pe cea a talentului sau că intensitatea pulsației sale interioare e mai mare, este adevărat, dar insuficient pentru o explicație care vizează fondul problemei. S-a acreditat demult ideea că anumite legi ale acțiunii creatoare se desfășoară mai activ la geniu decît la talent. Astfel, ponderea factorului spontan e sporită la geniu și ca urmare producția sa artistică dovedește un plus de vitalitate, de autenticitate.

S-a observat, de asemenea, supleţea capacității de reprezentare la geniu, comparativ cu talentul, legîndu-se aceasta de faptul că geniul este artist în toate circumstanțele existenței sale, în timp ce talentul doar sporadic, ultimul avînd și mai dese contingențe cu valori comune. În această privință, *T. Vianu* susține: „În cazul talentului, funcțiunile artistului se pot suspenda mai îndelung și se amestecă mai puțin cu substanța generală a vieții sale. Geniul rămîne însă artist chiar în momentele mai îndepărtate de exercițiul propriu-zis al artei lui și își hrănește în chip mai amplu lucrarea din materia întregii sale vieți sufletești". Ce ne determină totuși să recunoaștem fără greș glasul geniului? În primul rînd forța lui artistică, ce-i permite accesul la zonele pure ale sublimului, desăvîrșirea cu care își duce la bun sfîrșit intențiile creatoare. „A face cu ușurință ceea ce este greu pentru alții, iată talentul; a face ceea ce este imposibil talentului, acesta este geniul" — preciza *Amiel*. Măreția geniului decurge, mai cu seamă din generozitatea ideilor sale, din deplina lor contopire cu cele mai nobile idealuri ale umanității dintotdeauna. Și nu e întîmplător faptul că artiștii geniali și nu cei talentați au făcut epocă, deoarece nu doar un public restrîns, ci mase largi de oameni i-au recunoscut drept purtătorii de cuvînt cei mai avizați ai aspirațiilor lor. Să nu uităm iarăși, că geniile au fost promotoare de noi direcții în artă, au pus bazele unor ideologii creatoare, din care s-au format curente sau mișcări artistice majore.

În încheierea considerațiilor despre talent și geniu vom semnala un element de tangență, de apropiere între ele, element ce definește plenar însuși specificul procesului creator precum și personalitatea ar-

Scanned with OKEN Scanner

tistică. Această componentă esențială este *munca*. Nimic nu s-ar putea materializa în absența ei. Gînduri, imagini, emoții, elanuri, toate ar rămîne într-o stare de potențialitate. „În muzică — spunea *Enescu*, dar observația trebuie extinsă la întreaga artă — talentul reprezintă zece la sută iar munca nouăzeci la sută". Proporția stabilită de compozitor scoate în evidență însemnătatea hotărîtoare a travaliului în actul creator. Am avut posibilitatea, urmărind succesiunea fazelor de creație, să cîntărim efortul susținut depus de artist, începînd cu pregătirea și care se accentuează progresiv, culminînd cu execuția. Străduania aptitudinea de a se perfecționa neîncetat pentru a izbuti să transmită altora mesajul său artistic.

Artistul și realitatea. Punerea în lumină a raporturilor dintre artist și realitate, precizarea poziției sale față de lume și viață, reprezintă un obiectiv-cheie pentru orice tratare avînd ca subiect personalitatea creatoare. Necesitatea unei înțelegeri corecte a datelor problemei, a implicațiilor ce decurg din precizarea relațiilor complexe și nuanțate dintre artist și colectivitate, este cu atît mai binevenită, cu cît pe această temă s-au enunțat păreri dintre cele mai contradictorii. S-a speculat bunăoară despre izolarea artistului drept condiție obligatorie a creației, despre natura lui solitară, despre neînțelegerea din partea semenilor. Se cunosc, de asemenea, teorii care supraestimează rolul individului creator, susținînd incompatibilitatea sa cu societatea, cerința depărtării de viață etc. Să vedem cum și dacă rezistă concepțiile de mai sus la o analiză critică.

Promovînd cunoașterea de sine, arta a fost și rămîne un mod de comunicare sensibilă a omului cu propria sa natură. Acest truism explică de ce marile întrebări asupra existenței, asupra sensurilor lumii, asupra rostului și locului omului în univers, au frămîntat fără încetare cugetul creatorului; de ce opera artistică a reflectat întotdeauna o problematică esențial umană, exprimînd cele mai înalte idealuri de viață. Motivul pentru care marii artiști au fost numiți „conștiințele timpului" se justifică tocmai prin aderența lor la ideile cele mai avansate ale epocii, prin participarea lor directă sau indirectă la înnoirile sociale ale fiecărei etape istorice. Din această perspectivă, conștiința artistică trebuie recunoscută în măsura în care oglindește dinamica proceselor sociale și ia atitudine față de ele.

„Ce artist adevărat poate sta deoparte de evenimente?" se întreba *Goethe*, adăugînd cu altă ocazie: „nu ne putem lega mai sigur de lume decît prin artă". Geniul lui *Goethe* se adeverește odată mai mult, în clarviziunea cu care a înțeles menirea artistului, destinul său mesianic. Cuvintele sale mai relevă și altceva, anume substanța vitală a artei, legătura ei indisolubilă cu realitatea. Ceea ce conferă

Scanned with OKEN Scanner

creației forță, dinamism, culoare, furnizîndu-i și izvorul principal de inspirație este fără îndoială factorul real. Nici un scriitor, compozitor sau plastician nu se poate dispensa de el, pentru simplul fapt că opera sa nu s-ar naște. Nu se pune deci problema valorii ei, ci aceea a existenței. Realitatea în artă se confundă cu viața, iar creația în care nu palpită viața rămîne o simplă virtualitate.

Chiar în formele de manifestare mai abstracte și mai alambicate ale artei secolului nostru, realul e totuși o prezență constantă. Implicit sau explicit, el se regăsește în teatrul absurdului ca și în romanul introspectiv, în muzica serial-dodecafonică, în pictura suprematistă sau în baletul modern. Generalizînd, se poate spune că orice lucrare reușită este autentică, deci veridică, iar veridicitatea înseamnă realitate, desigur o realitate filtrată, mediată, transfigurată.

Vom evalua acum mai exact falsitatea unor teorii despre ruptura dintre creație și viață, despre opera de artă considerată un bun la îndemîna unui grup îngust de inițiați. Dealtfel, această ultimă opinie e contrazisă de însăși circulația valorilor, de faptul că o operă izbutită devine un bun național și universal. Iată de ce artiștii mari din toate timpurile au declarat răspicat că opera lor nu se adresează unui cerc de cunoscători, unui public restrîns, ci întregii umanități, girul valorii lor creatoare fiind confirmat numai printr-o recunoaștere unanimă. „Am crezut în rostul unei literaturi luptătoare, mărturisește O. *Goga* — care topește în înfrigurata-i suflare de foc aspirațiile celor mulți și pregătește biruința lor în conștiința publică".

Nu credem că mai trebuie demonstrată netemeinicia tezelor care fac din artist o excepție, un neintegrat în angrenajul social, închis voluntar într-un „turn de fildeș". Înrîurirea exercitată de societate asupra individului creator e dictată de poziția pe care o ocupă acesta în colectivitate, de raporturile stabilite între el și societatea în care trăiește. Revine filosofiei și esteticii marxiste meritul de a fi semnalat cu claritate dependența dialectică a artistului față de o anumită structură socială, contribuind decisiv la constituirea unei nuanțate sociologii a artei.

Orînduirea socialistă, caracterizată prin profundele ei prefaceri, a deschis noi orizonturi afirmării talentului creator, dîndu-i posibilitatea și oferindu-i cadrul cel mai propice de a se manifesta plenar. Mutațiile survenite în sfera vieții sociale nu au rămas fără ecou în planul creației artistice, ele proiectîndu-se cu vigoare în modalitățile specifice artei, prin extensia ariei tematice, a orizontului de idei, prin noi dimensiuni expresive.

Tumultul creator în care e cuprinsă întreaga națiune, efervescența înnoitoare ce caracterizează „evul aprins" al lumii pe care o

Scanned with OKEN Scanner

edificăm, pretinde din partea creatorului o responsabilitate crescută, o totală adeziune la progresul general al societății. Această angajare presupune realizarea unor obiective deosebit de înalte și generoase, la care artistul trebuie să răspundă prin fapte.

Addenda :

„Literatura și arta nu sînt creația unor aleși aflați deasupra vieții, trăind și gîndind în afara relațiilor sociale; ele exprimă transformările care au loc neîncetat în societate, cuceririle forțelor revoluționare, progresiste, gîndirea înaintată a fiecărei epoci. Literatura și arta sînt rodul forței creatoare a societății, expresia geniului și a sensibilității poporului însuși — pe care adevăratele talente le întruchipează în lucrărilor lor" — (*„Programul P.C.R. de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintarea a României spre comunism"*, Ed politică p. 161).

„Geniul este talentul care dă reguli artei. Dar fiindcă talentul, ca facultate productivă înnăscută a artistului, aparține el însuși naturii, ne-am putea exprima astfel: geniul este aptitudinea sufletească înnăscută, prin care natura dă reguli artei". (*Im. Kant* „Critica puterii de judecată". Ed. Arta Grafică-Galați, 1927, pag. 85).

Chestionar :

- Enumerați însușirile specifice ale personalității artistice.
- Realizați o paralelă între talent și geniu.
- Cum apreciați rolul muncii în activitatea creatorului ?
- În ce fel se definește raportul dintre artist și realitate ?
- Arătați care sînt responsabilitățile artistului în societatea socialistă.

Scanned with OKEN Scanner

VII. PROBLEME ALE RECEPTĂRII

Receptarea operei de artă

Odată depășit studiul despre procesul creator și artist, cunoscînd ce este și prin ce se caracterizează opera de artă, putem aborda problemele receptării.

Să presupunem că opera, rodul talentului și muncii artistului, a devenit o realitate viabilă și comunicabilă. De acum înainte, ea va începe să existe pentru cei cărora le-a fost destinată, pentru marele public. Pe parcursul a trei lecții, vom rezuma tocmai o parte din aspectele generale ale receptării, încercînd să lămurim ce este comunicarea și care sînt mijloacele de comunicare, să vedem pe ce criterii putem aprecia valoarea unei opere, să semnalăm rolul criticii de artă în această din urmă direcție ș.a.m.d. După cum se poate observa, suita problematică e deosebit de amplă și consistentă. Din această cauză, este de dorit ca cititorul să contribuie prin eforturi și căutări personale la completarea și amplificarea celor prezentate aici, deoarece procesul receptării reprezintă un domeniu practic nelimitat de investigație și analiză.

Faptul că *prima impresie* ce se degajă la contactul cu opera de artă este cea mai puternică, reprezintă o constatare ce nu mai trebuie demonstrată, fiecare din noi simțind acest lucru și cunoscîndu-l din proprie experiență. S-a vorbit în acest sens despre starea de fascinație, de „extaz admirativ" pe care o exercită creația asupra receptorului, stare adeseori comparată cu hipnoza. Paralelismul e fără îndoială exagerat, totuși nu se poate nega un oarecare procent de depersonalizare, de abandonare, atunci cînd te lași prins în mrejele operei de artă. Chiar din primul moment aceasta cucerește, impunînd celui care vine în legătură cu ea un anumit climat afectiv, un tip aparte de asociații, o reacție senzorială unică. Teste psihologice efectuate pe diverși subiecți au arătat că receptorul este impresionat la început de aspectul sensibil al operei : proporțiile, gama cromatică a unui tablou, timbrul, intensitatea, tempoul unei piese muzicale, ritmul

Scanned with OKEN Scanner

și rima unei poezii. Reprezentările, pătrunderea mesajului ideatic, valorizarea operei se produc ulterior, fiind determinate nu numai de gradul de atenție și concentrare al contemplatorului, de perspicacitatea lui, ci și de timpul de receptare.

Într-o primă instanță, descoperirea operei are un caracter predominant intuitiv, neexplicit și global. Ea pare instantanee, declanșată subit de obiectul estetic, trezind în conștiința amatorului de artă un răsunet imediat și viu, de natură afectiv-senzorială. Treptat, prin aprofundarea lucrării, prin reluări și reveniri se va realiza o cuprindere care să aibă în obiect atît detaliul cît și întregul, care să solicite deopotrivă o participare intelectuală și una emotivă. Participarea intelectuală pretinde o mai îndelungată desfășurare în timp, o acomodare cu stilul și atmosfera operei, vizînd clarificarea modului său de structurare, captarea trimiterilor generate de conținutul ideatic.

Pe de altă parte, pluralitatea informațiilor cumulate de mesajul artistic face aproape imposibilă conturarea unei opinii de la primul contact cu opera. Chiar și pentru un specialist, plasarea lucrării într-o anumită constelație valorică cere o cunoaștere temeinică, un studiu intens. Pentru cel mai puțin inițiat, acest efort de apreciere și ierarhizare devine de nerealizat, cîtă vreme se dorește asimilarea și judecarea critică a operei dintr-o dată și integral. În legătură cu acest aspect, esteticianul italian *U. Eco* nota: „Percepția unui întreg nu este imediată; ea este un fapt de organizare care se învață și se învață într-un context social-cultural; în acest cadru, legile percepției nu sînt constituite din pură neutralitate, ci se formează în interiorul unor modele de cultură determinate".

Din observațiile enunțate reiese că prima impresie în desfășurarea receptării artistice are un rol de introducere și orientare în lumea operei, nicidecum de cuprindere exhaustivă la nivel emotivo-rațional, posibilitatea de apreciere fiind deci limitată. Cum se explică, atunci, importanța ce i s-a acordat în diferite sisteme estetice? Răspunsul e foarte simplu! El rezidă în *spontaneitatea* specifică actului receptării.

Spontaneitatea, componentă a plăcerii estetice, presupune o reacție promptă la contactul cu arta, materializată într-o judecată de gust sau de valoare; deși rapidă, ea nu exclude o comprehensiune a esenței operei, o decantare sensibilă a întregului. Spontaneitatea receptorului e incitată de interesul pentru creație, de sentimentul de uimire, noutate și satisfacție pe care îl resimte. „Față de rigoarea științei și față de interioritatea sumbră a gîndului, mărturisea *Hegel*, căutăm liniște și înviorare în creațiile artei; față de împărăția fantomatică a ideii, căutăm realitatea senină, plină de vigoare". Lumea operei de artă atrage și supune, domină sentimentele și cugetul invitînd contemplatorul să-i simtă pulsul de viață, să-i pătrundă adîncimile și sensurile.

Scanned with OKEN Scanner

S-a constatat însă că aceeași lucrare suscită reacții și comentarii diferite, deoarece spontaneitatea se asociază în procesul receptării cu *libertatea*. Fiecare cititor, spectator, meloman manifestă o anumită atitudine față de operă, pe care o consideră oportună indiferent de părerile altora, nefiind silit să se ralieze la opinii critice neconvergente cu ale sale.

Libertatea actului receptării duce la cerința *eliberării de sine* a contemplatorului, în sensul de a evita ideile preconcepute despre operă sau autorul ei, în general de a abandona prejudecățile de orice natură. Deschiderea receptivă în fața artei reclamă în chip plenar o poziție mobilă, detașată de rigiditate sau îngustare, de principii imuabile care să funcționeze drept repere apreciative în toate încercările de valorizare. A fi liber mai înseamnă a rămîne credincios propriilor gusturi și idealuri, dincolo de capriciile modei sau de influențele unor direcții prea facile sau exagerat sofisticate ale artei. Din acest punct de vedere, detașarea față de excese, păstrarea lucidității și obiectivității reprezintă calități indispensabile pentru un receptor competent. Nu ne găsim, însă, pe un teritoriu al libertății absolute și arbitrare. Nimeni nu poate elogia sau condamna o lucrare doar fiindcă aceasta se află sau nu în concordanță cu preferințele sale, cu gradul său de înțelegere a limbajului artistic. Faptul că un ascultător, de pildă, nu agreează o piesă contemporană deoarece îi lipsește bagajul de cunoștințe muzicale, nu se justifică în nici un fel din perspectiva libertății de receptare. Lucrarea poate fi reușită sau nereușită, dar pentru a o plasa într-un context axiologic, melomanul va trebui să utilizeze în demersul său o motivație adecvată, apelînd la criterii de prețuire diferențiate, în raport cu specificul muzicii respective. Iată de ce se impune ca judecățile să se bizuie pe o cultură temeinică, de la înălțimea căreia să derive și libertatea de apreciere.

Pe un alt plan, libertatea e condiționată de însăși opera de artă. Ea fixează cadrul în care se vehiculează ideile și generează variantele de interpretare. Alegînd o anumită posibilitate dintre cele oferite de operă, receptorul se angajează pe un drum dinainte trasat, libertatea sa fiind relativă, cîtă vreme e dependentă de coeficientul de deschidere a lucrării.

Vom avea prilejul să analizăm mai pe larg aceste probleme, cînd ne vom ocupa de comunicare, deocamdată să adăugăm la cele spuse rolul *interesului artistic* în actul receptării. În absența interesului pentru artă, orice teoretizare despre fenomenul studiat devine inutilă. O asemenea ipoteză e însă improbabilă. Cu toate că există persoane care-și declară indiferența față de o ramură artistică sau alta, e greu de presupus că dezinteresul lor se extinde la nivelul întregii arte, cazurile de opacitate totală fiind foarte rare. Trecînd în continuare de la general la particular, să vedem ce determină intere-

Scanned with OKEN Scanner

sul contemplatorului pentru operă și în ce fel îl stimulează aceasta. În primul rînd prin *originalitate* și prin însușirea de a fi un *unicat*.

Fiecare lucrare este o necunoscută ce trebuie descifrată, cercetată cu atenție și pasiune, întrucît ascunde comori spirituale care nu se dezvăluie decît printr-un efort susținut de cuprindere a trimiterilor, de sondare a profunzimilor. Reiese, astfel, că orice operă autentică declanșează stări și gînduri inedite, formează o nouă experiență estetică, solicitînd interesul receptorului tocmai prin caracterul ei neconfundabil și distinct. În această ordine de idei, vom accentua faptul că la baza oricărui proces de receptare se află nu numai *plăcerea estetică*, ci și o nevoie stringentă de *a afla și acumula adevăruri artistice, adică de a cunoaște*.

Cel mai adesea, interesul e provocat de așteptările mereu reînnoite, de surprizele pe care le oferă opera. Încercăm să intuim intențiile artistului anticipînd desfășurarea intrigii unui roman sau a unei drame, ne străduim să deslușim evoluția unei simfonii. Toate reprezintă tentative de devansare a efectului final și corespund unui tip de receptare în care judecata critică se face paralel cu parcurgerea lucrării. Dar se poate întîmpla și invers: contemplatorul cunoaște efectul final și este atras de modul în care a fost el căutat și obținut. Privind un tablou, interesul ne este stîrnit de combinația culorilor, de echilibrul volumelor, adică de elementele ce încheagă unitatea compoziției.

Cum se poate constata, în procesul receptării interesul apare ca o funcție între cunoscut și necunoscut, între previzibil și imprevizibil. Menționăm că acesta nu e cauzat numai de factori de natură estetică, ci și de factori extraestetici. Senzațiile, ideile, sentimentele provenite prin filiera operei nu sînt ele însele artistice, întrucît nu aparțin în exclusivitate domeniului artistic. Nenumărate elemente ale vieții spirituale sugerate de creație se întîlnesc și în împrejurările practice ale existenței cotidiene. Mai mult, se poate stabili în actul receptării o întrepătrundere permanentă între elementele estetice și cele extraestetice. Să luăm drept exemplu ceea ce în mod curent se numește *contemplație*, o stare de reverie, de meditație sensibilă, datorată unei impresii estetice generate de opera de artă. Pe cale asociativă, impresiei inițiale i se adaugă emoții, gînduri, senzații noi, născute din jocul liber al imaginației și fanteziei, din tumultul trăirii interioare a celui ce contemplă. Toate aceste derivații nefiind provocate direct de operă, nu sînt de origine artistică, dar vin să completeze, uneori într-un chip fericit, spectrul receptării. Există însă pericolul ca asociațiile să se îndepărteze prea mult de impresia originară, producîndu-se o ruptură de nedorit între creator și contemplator, între ceea ce a dorit să transmită primul și ceea ce recepționează cel de-al doilea.

Scanned with OKEN Scanner

E imposibil de precizat cît de departe se pot propaga asociațiile extraartistice fără a periclita totuși calitatea comunicării. Structura, cultura, bunul gust al consumatorului de artă reglează fluxul lor. În orice caz, prezența elementelor extraestetice în procesul receptării este absolut necesară, contribuind la îmbogățirea orizontului sensibil al contemplatorului, la crearea unui climat spiritual propice asimilării elementelor estetice. Aceste din urmă elemente determină dealtfel plăcerea, încîntarea pe care le resimțim față de produsele creației artistice.

Dozajul corespunzător între elementele de obîrșie artistică și celelalte se realizează prin aportul unei *atitudini estetice* echilibrate. S-au mai abordat problemele legate de modul de manifestare a numitei atitudini, la nivelul receptorului. Se știe, în consecință, că acestea acționează drept catalizator în toate fazele și în toate ocaziile fenomenului de receptare, cel mai sigur îndreptar în obținerea unei captări optime a mesajului artistic fiind tocmai o atitudine estetică bine orientată.

Amintim numai că starea noastră de curiozitate și dăruire față de artă, motivația, sentimentele, gusturile, aprecierile sînt dependente de ea. Aceeași atitudine estetică este și factorul dinamizator ce stimulează progresul cultural al receptorului. Cu fiecare lucrare pe care o include în patrimoniul său cultural, acesta dobîndește o nouă experiență artistică, își lărgește orizontul de cunoaștere și înțelegere, își mărește disponibilitățile afective.

Proporțional cu gradul său de erudiție și competență, judecățile asupra operei vor fi mai pertinente, iar satisfacția estetică sporită. În acest sens, *Marx* făcea constatarea că: „pentru a te bucura de artă, trebuie să fii un om de cultură artistică". Un receptor sensibil și avizat se formează de-a lungul anilor și aceasta pentru că e necesar să înmagazineze date și informații de istorie și teorie a artei, noțiuni de filosofie, sociologie și estetică. Va trebui, de asemenea, să parcurgă valorile consacrate ale artei, să se familiarizeze cu limbajele și tehnicile diferitelor dicipline artistice. La capătul acestui drum lung și dificil, pe care-l va parcurge călăuzit și impulsionat de pasiunea pentru frumos, contemplatorul va cunoaște bucuria inegalabilă a reușitei.

Addenda:

„Foarte important este faptul că obiectul estetic cîștigă în ființă prin pluralitatea interpretărilor care i se atașează: el se îmbogățește pe măsură ce opera își găsește un public mai numeros și o semnificație mai adîncă. Totul se petrece ca și cum obiectul estetic s-ar metamorfoza, ar crește în densitate sau în adîncime, ca și

Scanned with OKEN Scanner

cum ceva din ființa sa însăși s-ar fi transformat prin cultul căruia îi este obiect... S-ar putea spune astfel că publicul continuă să creeze opera adăugîndu-i sensul său" *(Mikel Dufrenne*, Fenomenologia experienței estetice. Ed. Meridiane, vol. I, p. 122—123).

Chestionar :

- Care este ponderea primei impresii în actul receptării ?
- Ce se înțelege printr-o receptare completă și cum se înfăptuiește ea ?
- Argumentați de ce interesul artistic este considerat un factor stimulator al percepției ?
- În ce fel atitudinea estetică a contemplatorului realizează echilibrul între elementele artistice și cele extraartistice în procesul receptării ?

Comunicarea artistică

În lecția precedentă s-a arătat că scopul oricărui proces de receptare este descifrarea cît mai fidelă și mai completă a mesajului artistic, transmis prin intermediul operei de artă. Se stabilește astfel între artist și contemplator o relație de *comunicare*, pe care o vom studia în cele ce urmează ocupîndu-ne de :

Interacțiunea creator-creație-public. Înainte de a aborda frontal problemele legate de comunicare, să ne oprim asupra noțiunii de *public*, singura rămasă necunoscută pînă acum în cadrul relației mai sus-menționate. Accepțiunile termenului sînt numeroase. În general, el desemnează *totalitatea indivizilor care iau contact cu arta, într-un anumit timp și spațiu*, calitatea de public implicînd o comunitate de receptori care au drept obiectiv unanim captarea unui mesaj artistic. Fiind alcătuit dintr-o mulțime de persoane, diferite din punctul de vedere al intelectului și al sensibilității, provenind din medii deosebite, avînd grade de pregătire variate, vîrste și gusturi diverse, e normal ca părerile, judecățile critice să fie la rîndul lor eterogene. O coincidență de opinie este deci exclusă la nivelul unui public, chiar dacă se poate forma, eventual, o tendință de apreciere majoritară. Normele estetice și idealurile unei epoci sînt tocmai factorii de influențare ai unei poziții critice, iar schimbarea lor în timp va avea drept consecință modificarea concepțiilor și criteriilor de apreciere ale publicului.

Dacă pictura impresionistă sau drama wagneriană au fost primite la vremea lor cu mari rezerve, numai două decenii mai tîrziu

Scanned with OKEN Scanner

vor deveni modele de referință pentru public. Se demonstrează astfel că operația valorizării e dependentă și de familiarizarea cu un anumit limbaj artistic, pretinzînd totodată o perioadă de asimilare, mai cu seamă în cazul unor opere care propun direcții novatoare în planul tehnicii sau expresiei.

La început, orice operă se dezvăluie unui grup limitat de receptori; cu timpul însă, își va putea proba calitățile și cîștiga sufragiile prin recunoașterea sa de marele public. Cum se vede, opera formează publicul, destinul său fiind hotărît la rîndu-i de reacția masei de contemplatori. Putem afirma, deci, că opera se impune treptat publicului, iar acesta impune opera în conștiința umanității, conferindu-i uneori statutul de capodoperă.

Discutînd despre raporturile dintre public și operă ne-am îndreptat preocuparea asupra aspectelor legate de comunicarea artistică. Aceasta reprezintă de fapt o etapă în cadrul *procesului artistic*, proces care cuprinde: *creația*, *comunicarea* (realizată prin aportul operei), *receptarea și aprecierea publicului*.

Din motive de sistematizare și simplificare s-a acreditat ideea de a include problemele referitoare la comunicare și apreciere în domeniul receptării, cu care se înrudesc, dealtfel, într-o măsură considerabilă. În cele ce urmează vom semnala cîteva dintre aspectele fundamentale ale comunicării artistice.

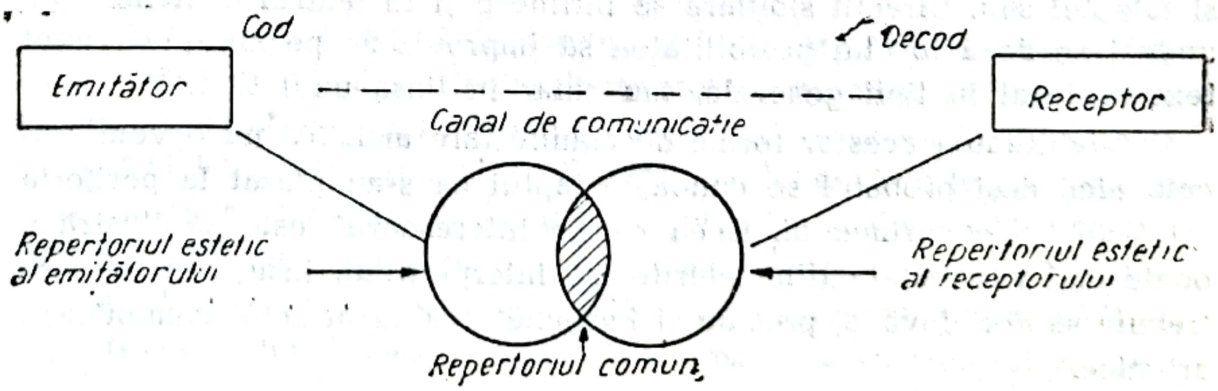
Se știe, creatorul investește opera sa cu un complex de sensuri și semnificații al căror destinatar e receptorul. Dar, se pune întrebarea, cît de corectă și cît de cuprinzătoare este preluarea și interpretarea structurilor artistice transmise. Iată de ce perceperea mesajului nu e posibilă decît atunci cînd se realizează un cod comun de simboluri între artist și consumatorul de artă. Existența unui cod comun nu înseamnă însă stabilirea unui echilibru între repertoriile estetice aparținînd celor doi factori ai comunicării. De regulă, repertoriul estetic al emițătorului, compus din reprezentări, semnificații, imagini, stări etc. este superior celui al receptorului. Implicit, cantitatea de informație transmisă depășește capacitatea contemplatorului de a o recepționa integral. Citind, de exemplu, „Luceafărul", avem senzația lămurită că nu am cuprins în întregime trimiterile generate de mesajul poetic. Cu fiecare lectură, poemul capătă noi și noi înțelesuri, declanșează alte asociații, dă naștere altor afecte. Dintr-o asemenea perspectivă se poate afirma chiar că receptarea unei opere de valoare nu se termină vreodată, încărcătura și densitatea intelectual-emotivă a mesajului acesteia generînd orizonturi de interpretare practic nelimitate. Desigur, remarca nu se referă la totalitatea operelor, multe avînd un conținut mai sărac, deci un mesaj mai lesne relevabil în plan rațional sau sensibil.

Scanned with OKEN Scanner

Dificultatea de a descifra un mesaj nu e însă o consecință exclusivă a *bogăției* sale, ci și un rezultat al gradului de *noutate* pe care îl conține. Din punct de vedere al *esteticii informaționale*, complexitatea mesajului depinde tocmai de repartiția noului, a imprevizibilului în cadrul operei. Creația poate lua „valori" de la originalitate perfectă, cînd mesajul devine din pricina noutății absolut neinteligibil pentru receptor și pînă la banalitate perfectă, care produce dezinteresul acestuia. Cele două posibilități extreme reprezintă cazuri limită, evitate în principiu de orice creator, fiind valabile numai sub aspect teoretic. S-a introdus și o unitate de măsură pentru inteligibilitatea mesajului numită *redundanță*. Cu cît alegerea și ordonarea elementelor unei lucrări este mai puțin previzibilă, mai surprinzătoare, cu atît redundanța scade. Prin absurd, ea poate fi egală cu zero, situație în care comunicarea devine imposibilă. Vom înțelege acum mai bine de ce activitatea artistului nu poate sta sub semnul arbitrarului, al bunului plac sau a spontaneității pure. Pericolul de a crea o operă care să depășească puterea de receptare a publicului îl pîndește permanent, iar urmarea este lipsa accesibilității. Dimpotrivă, dacă lucrarea nu va aduce nimic nou, redundanța va atinge cota maximă, iar contemplatorul va dovedi indiferență față de creație.

Considerînd că am acumulat suficiente date referitoare la public, repertoriu estetic și mesaj, să înfățișăm o schemă operațională a comunicării, așa cum a fost ea concepută de esteticianul german *Max Bense* (1910), unul dintre promotorii de frunte ai esteticii informaționale.

Se observă că mesajul organizat în funcție de repertoriul emițătorului și transmis prin intermediul unui mijloc de comunicare este preluat și decodat de receptor, conform repertoriului său estetic format prin cultură artistică. Cele două repertorii nu coincid, intersecția lor alcătuind un repertoriu comun, ce oferă posibilitatea comprehensiunii respectivului mesaj. Așadar, pentru a se realiza comunicarea, creatorul trebuie să se supună unor reguli de construcție, unor modalități de expresie care să permită accesul publicului la opera sa, respectînd un anumit prag de inteligibilitate și convenție. La rîndul său, recep-



Scanned with OKEN Scanner

torul are datoria să-şi lărgească necontenit sfera repertoriului estetic, astfel încît însuşirea semnificaţiilor difuzate să fie plenară.

Considerînd că atît artistul cît şi contemplatorul respectă condiţiile mai sus arătate, este de aşteptat ca desfăşurarea actului de comunicare să se realizeze într-un chip optim. Totuşi, în arte ca teatrul, muzica, cinematografia şi coregrafia, comunicarea nu se poate înfăptui decît prin *medierea unui interpret*, ce are menirea de a prezenta şi tălmăci lucrarea de artă în faţa publicului. Interpretul este în acelaşi timp receptor şi creator. El descoperă opera pentru sine, o analizează în detaliu şi-o reprezintă, iar pe de altă parte, substituindu-se artistului, elaborează şi dirijează fluxul-sursă către consumatorul de artă, conform talentului şi intuiţiei sale artistice.

Ridicînd punţi între creator şi contemplator, interpretul reuşeşte să transforme opera din starea virtuală de partitură sau text în care a conceput-o autorul, în ipostaza de realitate vie, aşa cum o percepe receptorul. Cîţi dintre melomani, de pildă, se pot bucura de muzică descifrînd ei înşişi o partitură? Desigur, doar o minoritate cunoscătoare a limbajului sonor, masa de ascultători luînd contact cu muzica numai prin contribuţia artistică a interpretului. Calităţile pe care trebuie să le întrunească acesta sînt multiple. *Stanislavski* socotea cerinţa trăirii, în sensul contopirii cît mai depline cu personajul întruchipat, drept atributul principal al personalităţii actoriceşti. Neîntrecutul violoncelist *Pablo Casals* afirma că interpret adevărat este acela care „ştie să folsească în munca sa tot elanul şi impulsurile proprii naturii sale, să se simtă eliberat de tot ceea ce a învăţat şi auzit, iar scopul să fie o desprindere totală de tradiţie şi rutină".

Atribuţiile şi aşa numeroase ale interpretului au sporit în vremea din urmă, datorită unor tendinţe specifice artei moderne de a-i acorda o funcţie explicit creatoare. În muzica aleatorică, de exemplu, rolul compozitorului se reduce la schiţarea cîtorva repere structurale ce vor constitui materia primă din care interpretul va edifica muzica propriu-zisă, realizînd prin forţa lucrurilor o activitate componistică reală. Fără a avea la dispoziţie o partitură finisată, ci doar un rezumat al ei, interpretul va fi nevoit s-o compună el însuşi, după gustul şi talentul său. Direcţii similare se întîlnesc şi în teatrul contemporan, unde i se dă actorului posibilitatea să improvizeze pe marginea unui text conturat în linii generale, sau chiar în lipsa unui text.

Viabilitatea acestor forme de manifestare artistică nu o vom discuta aici, deşi probabil se cunoaşte faptul că s-au plasat la periferia artei de tip experimental. Ceea ce ne interesează este să ilustrăm, odată mai mult, obligaţiile felurite ale interpretului, însuşirile de care trebuie să dea dovadă, precum şi însemnătatea sa în actul comunicării artistice.

Scanned with OKEN Scanner

Mijloacele de comunicare. Pentru a veni în legătură cu arta știm ce avem de făcut : vizităm un muzeu, alegem cartea dorită din rafturile unei biblioteci, mergem la teatru sau în sala de concert, deschidem televizorul sau radioul ș.a.m.d. Toate aceste posibilități evidențiază diversitatea actuală a mijloacelor de comunicare, adică a acelor *surse ce permit propagarea operelor de artă,* înlesnind publicului receptarea.

Natura canalelor de difuzare depinde de limbajul specific al fiecărei ramuri artistice și totuși avem de ales între a vedea o piesă la teatru sau pe micul ecran, între a asculta o simfonie în sala de concert, la radio sau pe disc, între a citi un roman sau a prefera varianta sa cinematografică. Sîntem martorii și beneficiarii revoluției științifico-tehnice, care a dus, printre altele, la perfecționarea mijloacelor de comunicare tradiționale, cît și la inventarea altora de mai largă audiență, cum sînt : presa, radioul, televiziunea, cinematograful, tehnica reproducerii, cunoscute și sub denumirea de *mass-media.*

Explozia informațională, una din cuceririle primordiale ale secolului nostru, s-a realizat tocmai prin aportul mijloacelor de comunicare în masă, permițînd unui număr tot mai mare de persoane să ia contact simultan cu un anume mesaj. S-a trecut, astfel, de la o receptare individuală sau de grup oferită în cadrul unor instituții ca muzeul, biblioteca, sala de teatru sau concert, la o receptare ce angrenează mari colectivități, obținîndu-se într-un timp relativ scurt o profundă democratizare a artei. În această privință esteticianul *René Berger* arăta în eseul său „Artă și comunicare" : „În cîteva decenii, arta, apanajul unei elite, la care nu avea acces decît cu greutate un public nepregătit, neînzestrat, neorientat, fără să-l socotim pe cel care o ignora complet, în cîteva decenii, arta a devenit o problemă a tuturor". Milioane de oameni asistă astăzi, prin intermediul televizorului, la manifestări artistice pe care altădată le putea urmări doar un public restrîns. Saltul este enorm, iar implicațiile sociale covîrșitoare. Asupra lor ne vom opri cînd vom discuta despre obligațiile amplificate ale creatorilor și factorilor responsabili cu difuzarea artei, în condițiile dezvoltării mijloacelor de comunicare în masă.

Ponderea mass-mediei în circuitul de valori contemporane este unanim recunoscută. Aceasta nu înseamnă că a reușit să înlocuiască modalitățile de transmitere tradiționale. Deși se afirmă prioritatea „civilizației imaginii" asupra „civilizației cuvîntului", prima fiind mai directă și aparent mai neconvențională, practica a demonstrat că publicul nu a abandonat cartea, în favoarea cinematografului. Sigur, e mai comod să vizionezi, să zicem „Război și pace" pe ecran decît să citești romanul lui Tolstoi, întrucît în primul caz spectatorul nu mai

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să-și formeze imagini și reprezentări personale, ci le primește gata confecționate. El știe însă că respectivele imagini nu-i aparțin nici lui, nici autorului, ci sînt rezultatul viziunii regizorului. Acesta e motivul pentru care un contemplator instruit și sensibil va apela la original, pentru a-și deriva propriile gînduri, chiar dacă receptarea ecranizării a precedat, să presupunem, lectura operei autentice. În cazul prezentat problemele sînt mai subtile, deoarece transferul canalului de comunicare conduce și la schimbarea profilului artistic, implicit la modificarea criteriilor de valorizare. Astfel, apreciem un film după calitatea intrinsecă a peliculei și nu după valoarea romanului sau povestirii din care s-a născut scenariul. Opera cinematografică e o realitate artistică de-sine-stătătoare, constituită pe baza unui limbaj specific și va trebui judecată în funcție de acest limbaj, cu toate că poate avea drept punct de plecare o operă literară.

Revenind la ideea coexistenței mijloacelor de comunicare în masă cu cele tradiționale, accentuăm imposibilitatea unei substituiri între ele și din perspectiva contribuției distincte pe care o aduce fiecare la formarea culturii artistice. Comunicarea personală, obținută prin canalele de transmisie tradiționale, are darul de a asigura o mai strînsă legătură între creator și contemplator. Un atare tip de receptare prezintă și avantajul unei profunde și temeinice uniuni cu opera, dobîndindu-se pe această cale un plus de participare afectivă și mai ales rațională a publicului.

Mass-media permite, pe de altă parte, extensia considerabilă a ariei de comunicare artistică, fiind de o utilitate excepțională în promovarea și propagarea valorilor estetice. Ea și-a asumat astfel un rol hotărîtor în procesul vast de ridicare a nivelului cultural al maselor, de lărgire a universului lor spiritual.

În unele situații, însă, creșterea cantitativă s-a realizat în dauna calității, în sensul unei pronunțate „industrializări" a artei, printr-o adevărată invazie de pseudo-valori, de subproduse estetice. *Kitsch-ul* desemnează tocmai acele manifestări artistice de prost gust, ori surogatele artistice, care s-au înmulțit din pricina serializării și standardizării producției artistice. Asemenea fenomene au o influență negativă asupra gustului estetic al publicului, îngustînd sensibil orizontul său cultural și deformîndu-i capacitatea de apreciere. De aici decurge necesitatea de a difuza prin intermediul mijloacelor de comunicare în masă valori artistice majore, pătrunse de un adînc umanism, în concordanță cu năzuințele cele mai înalte ale colectivității.

Punînd în prim plan dezvoltarea multilaterală a personalității umane, societatea socialistă a creat un cadru optim pentru realizarea progresului cultural al întregii națiuni, o importanță deosebită avînd în această direcție mijloacele de comunicare în ansamblul lor.

Scanned with OKEN Scanner

Addenda :

„Există aşadar repertorii de semne şi coduri, atît la emiţător cît şi la receptor. O comunicaţie are loc atunci cînd codurile şi repertoriile ambilor corespondenţi sînt comune. Partea de identitate poate fi mai mare sau mai mică, ea poate şi lipsi total. Pentru domeniul artei, în special pentru cel al artei moderne, vom putea spune că repertoriul de semne al receptorului este mult mai mic decît cel al emiţătorului, şi constă din alte semne. Aici stă între altele sarcina educaţiei artistice, aceea de a lărgi permanent stocul de semne al receptorului!" *(Abraham Moles,* Estetică, informaţie, programare, Ed. ştiinţifică, p. 34).

Chestionar :

- Explicaţi cum se desfăşoară comunicarea pe traseul artist-creaţie-contemplator.
- Care este rolul interpretului în actul comunicării, în arte ca muzica, teatrul, cinematograful, coregrafia ?
- În ce constă contribuţia specifică a mijloacelor de comunicare tradiţionale şi a mass-mediei în formarea cultural-artistică a publicului ?

Aprecierea operei de artă

Orice proces de receptare presupune şi un act de valorizare. Indiferent dacă aprecierea operei de artă se face cu mai multă sau mai puţină competenţă, ea reprezintă o acţiune expresă a fiecărui contemplator. Chiar atunci cînd se afirmă o opţiune estetică de tipul „îmi place pur şi simplu", ce pare născută sub imboldul liberului arbitru, judecata critică nu lipseşte. Aceasta se realizează pe baza unor criterii de apreciere cu caracter general sau personal, avînd rolul de a facilita luarea unei poziţii faţă de o creaţie artistică sau autorul ei, faţă de o sumă de opere, faţă de o anumită orientare, mişcare sau curent artistic. Astfel, operaţia de valorizare vizează un ansamblu de direcţii, de la preţuirea calităţilor unei opere şi compararea acesteia cu alte lucrări, pînă la includerea într-un sistem de ierarhizare vast, cumulînd opere şi autori din epoci şi şcoli diferite.

Despre accesibilitate. Pentru a se desfăşura, acţiunea valorizării depinde de modul în care receptorul înţelege şi cuprinde opera de artă. El o poate cîntări cerebral şi sensibil, îi poate recunoaşte meritele sau scăderile doar de la înălţimea unei comprehensiuni plenare. Capacitatea de evaluare este, deci, condiţionată de gradul de *accesibilitate* a lucrării. Spunem că o operă e accesibilă cînd poate fi lesne descifrată şi apreciată de un public avînd un nivel cultural mediu.

Scanned with OKEN Scanner

Reiese astfel că accesibilitatea nu este o componentă exclusivă și intrinsecă a operei, ci rezultatul unui *raport între operă și arsenalul cultural-artistic al celor care vin în contact cu ea.* Gradul de accesibilitate este dependent în egală măsură atît de repertoriul estetic al publicului cît și de încifrarea specifică fiecărei opere, de unde și concluzia că pentru a atinge deziderатul accesibilității e necesar efortul concertat al ambilor factori ai comunicării : emițător și receptor.

Obligațiile creatorului în această direcție constau în evitarea utilizării unor structuri artistice sofisticate, a unor imagini sau sensuri voit absconse, care ar îngreuna în mod nejustificat receptarea. Aceasta nu înseamnă însă a face concesii în privința nivelului de abstracție a lucrării, ori a profunzimii sale ideatice, ci doar de a nu transforma ermetismul într-un scop în sine, lucru întîlnit în unele producții artistice contemporane.

La rîndul său, receptorul nu trebuie să fie pasiv sau comod, accesibilitatea nefiind sinonimă cu lipsa de efort. Unele opere pun într-adevăr serioase probleme de înțelegere și interpretare, nelăsîndu-se descifrate prea rapid și fără încordarea facultăților intelectuale și a celor afective. Dar satisfacția contemplării estetice răplătește deplin strădania amatorului de artă de a se ridica la înălțimea creației, lucru posibil prin lărgirea continuă a orizontului său cultural, a disponibilităților sale de a participa activ în realizarea unei comunicări complete.

Nu toate artele sînt la fel de accesibile. Se consideră astfel că teatrul, cinematograful, literatura sînt mai ușor de receptat decît muzica sau pictura, acestea din urmă, prin însăși natura lor, a materialului pe care îl folosesc (sunet, culoare) fiind mai dificile. Dar, chiar în cazul literaturii, care are drept obiect unic de comunicare cuvîntul, se remarcă o mai lesnicioasă receptare a prozei în comparație cu poezia. Așadar, accesibilitatea variază pe de-o parte în raport cu limbajul fiecărei arte, iar pe de alta, în funcție de particularitățile unor genuri artistice. De fapt, nu e vorba atît de caracterul mai abstract sau mai puțin abstract al unor arte sau genuri, ci de modul în care contemplatorul este ori nu este familiarizat cu modalitățile respective de expresie. Odată însușit sub raport morfologic și sintactic, un limbaj artistic, oricare ar fi el, devine accesibil, receptorul dobîndind experiența estetică necesară înțelegerii și valorizării unui mesaj artistic. Iată de ce, în instanța beneficiarului de artă, accesibilitatea este îndeosebi o chestiune de cultură și educație.

Relativ la capacitatea publicului de a deslușI trimiterile unei opere trebuie menționată și acțiunea factorului timp. Se știe că lucrări considerate la vremea lor excesiv de complicate, inabordabile, au devenit pentru contemporanul de azi facile, unele chiar desuete. Nu ne referim la creațiile de excepție, la valorile consacrate ale artei, care,

Scanned with OKEN Scanner

prin încărcătura lor ideatică și sensibilă rămîn, în ciuda timpului, la fel de actuale și de pasionate ca la data apariției lor, ci la acele opere care prin supralicitarea unor modalități de expresie au fost socotite cîndva dificile, pentru ca în prezent să fie ușor accesibile chiar pentru un receptor mai puțin avizat. Și aceasta, deoarece anumite structuri artistice prin uzaj își pierd „forța de șoc", adică puterea de a impresiona prin noutatea lor, devenind convenționale. Se demonstrează astfel, odată mai mult, că o lucrare își păstrează prospețimea, și prin aceasta calitatea de a interesa contemplatorul, numai în măsura în care conținutul și forma sa sînt originale deopotrivă.

Judecățile artistice. Admițînd că opera artistică este accesibilă receptorului, acesta va trece la aprecierea creației, utilizînd o sumă de judecăți artistice. Încă de la *Kant*, ele au fost clasificate în: *judecăți de gust* și *judecăți de valoare*. Primele se caracterizează prin suportul lor profund subiectiv, derivînd din reacția cvasireflexă care este gustul. Deși spontană, *judecata de gust* nu exclude o acțiune de valorizare. Ea reprezintă însă doar prima treaptă în efectuarea actului de apreciere, constituind o formă incipientă și sumară a judecății estetice. Fără să fie profundă, sau total motivată, judecata de gust nu se află sub semnul arbitrarului, al preferinței inexplicabile, ci, așa cum afirma *T. Vianu*, „este pătrunsă de valori raționale și raționabile, corespunzătoare structurii raționale a operei răsfrîntă în operațiile gustului. Raționalitatea implicită și învăluită în impresiile gustului face posibile toate acele judecăți asupra artei pe care analiza le semnalează în decursul procesului de receptare".

Spre deosebire de judecata de gust, care exprimă o opțiune estetică nefondată din punct de vedere teoretic, declanșată subit de o stare estetică și avînd o coloratură predominant subiectivă, *judecata de valoare* reclamă o mai mare rigoare logică și un plus de obiectivitate. Fiind un tip de evaluare superioară, formulată la nivelul conștiinței estetice, aceasta se bizuie atît pe gustul cît și pe idealul estetic. În aceste condiții, judecata de valoare ne apare ca un instrument de analiză și comentare a operei artistice, indispensabil pentru orice încercare de valorizare, specific unei receptări evoluate. Faptul că judecata de valoare implică interpretarea, ierarhizarea, explicarea argumentată a unei poziții cu privire la operă, duce la utilizarea sa în toate demersurile criticii de specialitate. La dispoziția contemplatorului sau a criticului, judecata de valoare constituie cel mai eficient și mai subtil mijloc de investigație și apreciere a operei de artă. Să spicuim în continuare, din multitudinea judecăților de valoare, cîteva tipuri mai frecvent folosite.

Cea mai întrebuințată este *judecata de valorizare*, care desemnează apartenența sau nonapartenența unei lucrări la sfera valorii estetice. Cînd afirmăm: „Coloana infinită este o capodoperă", plasăm opera

Scanned with OKEN Scanner

respectivă într-un context axiologic, recunoscînd atributele estetice ale sculpturii lui *Brâncuși*.

O specie aparte de judecăți de valoare o alcătuiesc *judecățile de analogie* generate prin compararea a două creații de referință. Iată un exemplu: „La fel ca *Palestrina*, *Gesualdo* aplică în madrigalele sale o scriitură polifonică". Cînd comparația vizează două opere avînd nivele de împlinire artistică deosebite, judecata emisă devine de *ierarhizare*: „Clădirea Ateneului este mai realizată sub aspect estetic decît Palatul Justiției". În rîndul judecăților de valoare se integrează și *judecățile de motivație* ca în formularea următoare: „Oedip este o tragedie de o excepțională forță dramatică, relevînd lupta omului cu propriul său destin". Judecăților prezentate li se adaugă cele *de compensație*, *de caracterizare* precum și multe altele, care compun tabloul vast al judecăților de valoare.

Trebuie să precizăm că intelectualizarea procesului de receptare prin efectuarea unor judecăți artistice nu are drept consecință, așa cum s-a afirmat cîteodată, o diminuare a participării afective. Dimpotrivă, creșterea capacității contemplatorului de a asimila o lucrare în plan cerebral, de a o analiza și include într-un sistem de valori, asigură o mai bună înțelegere și cunoaștere a ei și deci o posibilitate în plus de a-i descoperi valențele sensibile.

Criterii de apreciere artistică. Judecarea unei opere presupune existența unor principii care să stea la temelia oricărui act de apreciere artistică. Funcționînd ca repere normative, acestea permit receptorului sau criticului să-și fundamenteze opiniile, să depășească stadiul primar al preferinței nemotivate. Pentru a fi operante, criteriile de apreciere trebuie să fie adecvate pe de o parte la fizionomia distinctă a fiecărei creații, avîndu-se în vedere apartenența sa la o epocă, la un curent, la normele stilistice ale unui timp etc., iar pe de altă parte, să fie în acord cu direcțiile estetice și cele social-istorice ale momentului cînd se produce valorizarea. Așa se explică de ce respectivele criterii au o stabilitate relativă, cunoscînd prefaceri și revizuiri de la o perioadă la alta. Să enumerăm cîteva din aceste criterii, nu înainte de a preciza că le vom evita pe cele specializate, utilizabile exclusiv într-o anumită ramură artistică, oprindu-ne numai asupra acelora cu o valabilitate generală.

În ceea ce privește aprecierea *conținutului ideatic* al unei opere, desprindem următoarele criterii mai importante: *idealitatea*, *congruența ideatică*, *adîncimea filozofică*, *apartenența la anumite tipuri fundamentale de idei etc.* Valorizarea la nivel *formal* vizează: *caracterul de structură obținut printr-un act de compoziție*, *acuratețea tehnică*, *armonia întregului*, *noutatea în planul construcției artistice*, *puritatea stilistică*, *expresivitatea*, *sugestivitatea* ș.a.m.d. Un principiu nelipsit din orice tentativă de apreciere este acela al *unității organice a*

Scanned with OKEN Scanner

ansamblului și se revendică atît prin modul de asociere a elementelor componente ale creației, cît și pe plan mai larg în *fuziunea dintre conținut și formă*. Alte criterii cum sînt : *originalitatea, comunicativitatea, reprezentativitatea* se referă la situarea sistemică a lucrării, în timp ce : *partinitatea, umanismul, caracterul popular și național, universalitatea* au rolul de a plasa creația într-un context cultural-istoric amplu.

Trebuie să accentuăm faptul că folosind criteriile prezentate sau altele, nu se asigură de la sine o apreciere justă și obiectivă a unei lucrări, deoarece respectivele criterii nu reprezintă decît instrumente teoretice de sondare a operei și nu girul ce garantează succesul examenului critic. Cu alte cuvinte, evaluarea poate fi defectuoasă, chiar dacă principiile care au stat la baza ei s-au dovedit corecte și aceasta pentru că operația de valorizare implică *interpretarea criteriilor*, prin efectuarea unor judecăți artistice avînd, așa cum s-a arătat mai sus, o pronunțată nuanță subiectivă.

Critica de artă. În cadrul problematicii legate de aprecierea operei, am inclus și o scurtă trecere în revistă a cîtorva aspecte privind critica de artă, care prin însuși profilul său se ocupă cu acțiuni valorizatoare. Critica reprezintă o disciplină specializată în analiza și comentarea valorii artistice, în relevarea unor direcții și tendințe specifice evoluției artelor, în precizarea locului și rolului acestora în societate. Constituită dintr-un ansamblu de judecăți de estimare, principii, sisteme de criterii și teorii, critica poate fi considerată o știință despre artă. În domeniul acesteia se înscriu și concepțiile, opiniile, mărturisirile creatorilor asupra unor aspecte privitoare la tehnica de lucru, la autocontrolul pe care îl exercită în diferitele etape ale procesului creator, în general la experiența lor artistică.

Atribuțiile criticii s-au cristalizat cu deosebire în veacul al XVIII-lea, odată cu statuarea unor concepte și tehnici de investigare corespunzătoare, ce au permis interpretări și argumentări eficiente. Ele au devenit posibile și grație unei delimitări mai precise a noțiunilor de gust și ideal estetic, precum și a modalităților acestora de afirmare. Critica a evoluat astfel, de-a lungul timpului, transformîndu-se treptat dintr-un tip de apreciere constatativă și descriptivă, într-o formă superioară de prețuire a calităților morfologice și stilistice ale operei, realizînd saltul calitativ ce desparte impresia izolată și empirică de judecata riguroasă. Înnoindu-și permanent metodologiile, adecvîndu-le la obiectul estetic, critica de artă și-a sporit aria de acțiune și prin interferența cu alte discipline înrudite cum sînt estetica, filosofia, sociologia, psihologia, istoria artei etc. cît și printr-o continuă și pozitivă confruntare cu propriile ei programe teoretice. Toate aceste căutări și demersuri au contribuit la o definire mai clară a specificului dome-

Scanned with OKEN Scanner

niului de care ne ocupăm și au condus la înțelegerea criticii ca modalitate autonomă și avizată de cunoaștere a artei.

Actul critic se dovedește a fi, în primul rînd, un mod calificat de receptare, acuitatea observației, dialectica analitică și principialitatea contopindu-se în vederea obținerii unei aprecieri totalizatoare. Precum orice contemplator, criticul va purcede la interpretarea operei, încercînd să o reconstituie în plan ideadic și sensibil, lucru realizabil numai printr-o participare creatoare. Referindu-se la acest aspect, *G. Călinescu* nota: „Simțul critic este forma propriei noastre facultăți creatoare, sub unghiul căreia primim și valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmînd normele de creație ale spiritului nostru. A înțelege înseamnă a recunoaște că dacă am fi executat noi opera, am fi urmat norma însăși a artistului. De aici acel sentiment că autorul ne-a exprimat parcă propriul nostru gînd, de aici comunitatea de simțire între autor și critic".

Subiectivitatea criticului, manifestată în întreprinderea evaluării artistice se face simțită în unitatea criteriologică și sistemică, în alegerea și utilizarea unor procedee particulare, în continuitatea viziunii globale — toate proiecții ale unui fel personal de a simți și gîndi. Se cuvine să subliniem însă, că precizarea unui punct de vedere individual nu trebuie să se facă în dauna obiectivității. Judecata critică impune cu necesitate păstrarea imparțialității, a corectitudinii aprecierii, drept condiție „sine qua non" a unei estimări judicioase. Nepărtinitor, spiritul critic trebuie să fie constructiv, sensibil la prefaceri, deschis și receptiv față de ceea ce este merituos și autentic, ferm în respingerea nereușitei artistice. În această direcție, criticii îi revine un loc central în evidențierea și ierarhizarea valorilor, combătînd, acolo unde e cazul, apariția sau prezența nonvalorii.

Tot în sarcina criticii de artă se integrează și obiectivul de mare răspundere de a orienta și îndruma opțiunile publicului, de a-i facilita accesul către marea artă. Importanța ei se vădește totodată în sprijinul acordat creației, prin caracterul prospectiv al criticii, deschizător de noi orizonturi artistice.

Avînd înaintași ca *Maiorescu, Gherea, Ibrăileanu, Lovinescu, Jora, Călinescu, Comarnescu* și alții, critica românească actuală are datoria să răspundă cu promptitudine obligațiilor amplificate ce stau în fața sa, ca rezultat al profundelor mutații petrecute în viața socială. Accentuînd responsabilitățile criticilor în etapa de dezvoltare multilaterală a societății socialiste, tovarășul *Nicolae Ceaușescu* arăta: „Criticii de artă trebuie să acționeze întotdeauna în spiritul principiilor marxist-leniniste, să fie nepărtinitori și obiectivi, să contribuie prin tot ceea ce scriu la ridicarea artei noastre la un nivel tot mai înalt. Ei trebuie să militeze pentru o artă realistă și profund umanistă".

Scanned with OKEN Scanner

Addenda :

„Obiectul de artă — și ceva asemănător se întîmplă cu orice alt produs — creează un public care înțelege arta și e capabil să aprecieze frumosul. Producția produce, așadar nu numai un obiect, pentru subiect, ci și un subiect pentru obiect". (*K. Marx*, Vol. „Marx-Engels-Lenin, despre literatură și artă", Ed. Minerva. Buc. 1974, pag. 65).

„Critica trebuie să joace un rol mai activ în afirmarea artei cu adevărat revoluționare, care să oglindească specificul și tradițiile poporului nostru, uriașa operă socială pe care o înfăptuiește în prezent, ținînd totodată seama de ceea ce este nou în cunoașterea umană pe plan universal, de năzuințele generale de viitor ale omenirii. Numai astfel critica va avea un caracter militant comunist". (*„Programul* P.C.R. de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism". Ed. politică, pag. 161—163.)

„O operă de artă, formă închegată și închisă în perfecțiunea sa de organism perfect dimensionat, este în același timp deschisă, oferind posibilitatea de a fi interpretată în cele mai multe feluri, fără ca singularitatea ei cu neputință de reprodus să fie prin aceasta lezată. Orice consum este, astfel, o interpretare și o execuție, întrucît în orice apreciere opera trăiește într-o perspectivă originală" *(U. Eco,* „Opera deschisă", Ed. pentru literatură Universală, p. 20).

Chestionar :

- Ce se înțelege prin accesibilitate ?
- Cum apreciați importanța judecăților artistice și a criteriilor de apreciere în actul valorizării ?
- Să se enumere cîteva atribuții ale criticii literar-artistice.

Scanned with OKEN Scanner

VIII. EDUCAȚIA ESTETICĂ

Conținutul și sfera educației estetice

În cadrul procesului de receptare estetică valorile se socializează, se transformă în fapte de civilizație, complexitatea fenomenului solicitînd, ca o condiție optimă esențială, participarea senzorială, afectivă și rațională a subiectului receptor.

Parametrii unei *atitudini estetice adecvate* în fața artei, naturii sau a ambianței cotidiene nu apar spontan : preferința, plăcerea, interesul, gustul și idealul estetic se pot orienta și desăvîrși în scopul descifrării semnificațiilor majore, al plusului de cunoaștere umană pe care dimensiunea estetică a lumii o înglobează. Opera de artă pretinde din partea contemplatorului o adeziune totală, deoarece procesul de creație se încheie cu adevărat doar prin actul valorizării, al integrării mesajului într-un sistem de referințe și de valori propriu pentru fiecare individ în parte, în momentul în care cititorul „scrie" jumătatea de poem ce asigură viabilitatea întregului, cum afirma *Paul Valéry*.

Demersul educațional specific are ca obiectiv major asimilarea estetică adecvată a întregii realități materiale și spirituale și nu se limitează doar la a stimula și a întreține „tendințele estetice și artistice din personalitatea individului prin exercițiu activ și aplicație directă în observația, producerea și interpretarea operei de artă" *(Th. Munro)*.

Subiectul receptor apare solicitat în procesul educației estetice din perspectiva unor planuri diverse de incidență. Astfel, vom sublinia distincția între *planul formativ* și *cel informativ* al educației estetice, cu mențiunea că ele se interferează, se condiționează reciproc în definirea unei personalități umane capabile să răspundă mesajului estetic.

Reamintindu-ne că *prima impresie* trebuie considerată o modalitate de receptare la nivelul senzorialității și afectivității care activează cele mai nobile, nuanțate și intime trăsături individuale ale omului, putem aprecia că educația estetică debutează în *plan formativ* cu

Scanned with OKEN Scanner

specializarea simțurilor umane subiective, cu mobilizarea și desăvîrșirea *percepției, a disponibilităților și trăirilor estetice.*

Calitatea contactului pe cale perceptivă cu realitatea estetică are o importanță deosebită, fiind considerată ca etapă declanșatoare a unui amplu proces asociativ în care *imaginația* are un rol esențial. La acest nivel, educația estetică își propune formarea unei *atitudini perceptive creatoare,* avînd în centrul atenției „fîntînile cristaline din care izvorăsc esențialele noastre energii creatoare" și care „săpate în structura umană, sînt rîurile neîntinate ale percepției și imaginației" *(H. Read).*

Omul cuprinde în personalitatea sa datele esențiale, fizice și psihice, ale emoției și simțului estetic. Aceste date, pe care le considerăm virtualități psihofizice ale atitudinii estetice, se transformă în deprinderi de percepție adecvate doar în cadrul unui proces educațional bine orientat. Senzorialitatea estetică nu este deci pasivă ; ea se desăvîrșește într-un context socio-cultural și își organizează legile în conformitate cu anumite modele spirituale determinate, tradiționale sau contemporane. Astfel, educația estetică a preadolescenților are în vedere configurarea unui sistem propriu de preferințe și obișnuințe caracterizate prin mobilitate, spirit combinatoriu și capacitate imaginativă. Modalitățile de formare a „unui subiect pentru obiect" în planul senzorialității se diversifică în funcție de specificitatea limbajului artistic. Ochiul omenesc poate fi exersat în sensul perceperii limbajului plastic, educarea auzului muzical avînd drept scop formarea capacității de receptare integrală a discursului sonor.

Percepția estetică trebuie, de asemenea, orientată către asimilarea în mod diferit a produselor artificiale ale activității umane — artistice, utile etc. — care reflectă o anumită realitate materială sau spirituală în comparație cu produsele naturale, al căror statut le atestă ca domenii ale realității obiective existente în afara conștiinței subiective. Un alt țel al educației estetice, definit pe baza unor cercetări ale psihologiei percepției și ale esteticii informaționale a relevat existența unui *prag perceptiv* cu determinări individuale și social-istorice. S-a putut observa că subiecții adaptați la un anumit sistem de cultură se află la un moment dat într-un impas perceptiv, modelele tradiționale transformîndu-se în prejudecăți.

Demersul formativ se orientează, în acest caz, cu necesitate către readaptarea receptorului, pregătindu-l în vederea asimilării unor mesaje artistice noi. În această etapă contextul social, istoric, cultural oferă premisele pe care se sprijină activitatea de educație. De exemplu, epoca modernă, prin anumite caracteristici cum ar fi dinamismul, cercetarea spațiului extraterestru, a microcosmosului, determină afirmarea unor noi capacități perceptive, concordante cu plusul de cunoaștere oferit de arta contemporană.

Scanned with OKEN Scanner

Descifrarea tradiţională a mesajului artistic a presupus un tip de comparaţie între imaginea artistică şi imaginea mentală a privitorului asupra realităţii, orientat mai ales de idealul identităţii şi similarităţii. În receptarea artei moderne cît şi a artei secolelor trecute, din perspectivă diacronică, intervine un proces imaginativ-asociativ de depăşire a pragului, a cărui funcţionalitate optimă este determinată şi de educaţia estetică. Consumatorul de artă este îndrumat să perceapă deci complexitatea mesajului şi nu aparenţa imediată, materială, identificabilă sau nu, a obiectului estetic. Modificările care intervin în procesul educaţional au în vedere obţinerea unor noi modele de lectură a operei şi perfecţionarea concomitentă a instrumentelor de percepţie artistică, precedată în mod obiectiv de transformări ale limbajelor artistice. *Educarea afectivităţii*, componentă esenţială a *fondului aperceptiv* caracteristic pentru fiinţa umană, condiţionează receptarea plenară a mesajelor, alături de *senzorialitatea estetică adecvată*. Tendinţele emotive, sentimentele, pot fi orientate şi educate în vederea integrării în complexul pe care anterior l-am denumit *atitudine perceptivă creatoare*.

Judecata estetică, obiectiv esenţial şi ultim al procesului de valorizare, implică şi o activitate educativă în *planul informaţiei*. Formarea atitudinii perceptive creatoare trebuie, deci, să fie urmată şi consolidată de *învăţarea lecturii competente a limbajului artistic*, a semnificaţiilor ideatice, precum şi de alcătuire a unei ierarhii valorice. Condiţia principală a plăcerii estetice este sintetic subliniată de *Marx*: „Ca să te bucuri de artă trebuie să fii un om de cultură artistică". Oamenii „lipsiţi de cultură estetică, deci aceia care nu cunosc specificul trăirii estetice, sînt înclinaţi a se lăsa confundaţi cu subiectul operei şi au sentimentul că trăiesc aievea conţinutului ei", afirma *Mihail Ralea*.

Acumulările de experienţă estetică se realizează în timp, în cadrul instruirii sistematice în istoria şi teoria artei. *Educaţia estetică informativă* cuprinde, de asemenea, iniţierea în specificitatea limbajelor artistice, în tainele sintaxei mijloacelor de expresie, familiarizarea cu noile criterii şi convenţii, integrate prin selectarea valorilor viabile, autentice, precum şi lărgirea repertoriului de semne al receptorului. *Trebuie să subliniem însă că în mod real cele două planuri ale educaţiei estetice se interferează, informaţia avînd în mod implicit şi o funcţie formativă.*

Educaţia estetică apare ca o necesitate obiectivă atît în formarea subiectului receptor cît şi în aceea a creatorilor care astfel îşi amplifică experienţa estetică, descoperă ceea ce este general-uman şi specific în valorile tradiţionale pentru a-şi afirma, conştienţi şi responsabili, potenţialul creator.

Scanned with OKEN Scanner

În sfera modalităților și căilor de educație estetică, mereu perfectibilă din perspectiva istorico-socială, *contactul direct cu opera de artă* se impune prin importanța și multitudinea implicațiilor. Receptarea directă a capodoperelor aparținînd unor epoci anterioare sau a creațiilor încă neomologate, novatoare, în muzee, săli de concert, necesită un efort individual de lectură, de dialog cu opera, generator de stări de spirit unitare și expresive, cu tendința de a se permanentiza. Aceste stări străbătute de înalte tensiuni ideatice și afective creează un acord perfect între receptor și operă, condiționează calitatea receptării și nuanțează experiența estetică. „Cărțile se citesc cu spiritul autorilor buni" spunea *Voltaire*. Capacitatea formativă a artei, ca funcție esențială, a fost genial definită de *Marx*: „Obiectul de artă și asemenea lui orice alt produs creează un public care înțelege arta și e capabil să aprecieze frumosul".

Opera de artă solicită întreaga participare a receptorului la actul valorizării, îi stimulează acțiunile dezvăluindu-i natura umană în toată profunzimea ei. În paralel cu receptarea directă, nemediată a mesajelor artistice, mijloacele de comunicare în masă își află un loc bine definit în procesul educației estetice, contribuie la democratizarea valorilor artistice. Fluxul specific al comunicării de tip *mass-media*, care are un caracter complex, îndeplinind concomitent un rol formativ, informativ și stimulator, este orientat cu anticipație către o selecție prestabilită a valorilor și, deci, a mesajelor. Proliferarea „imaginii" în dauna cuvîntului are și unele consecințe negative, cum ar fi accentuarea tendinței omului modern spre pasivitate, deoarece asaltul continuu cu mesaje creează o anumită stare de inerție. Pasiv, fără a mai avea răgazul să opereze cu judecăți critice, omul poate fi supus „unui fel de hipnotism latent", care are drept consecință un anumit grad de uniformizare a gusturilor. Este cunoscut în literatura de specialitate cazul unui tînăr francez care mărturisea: „Nu cumpăr nici o carte... televiziunea le-a înlocuit pe toate..."

Contactul cu opera de artă își diversifică valențele, se nuanțează prin aportul informativ-formativ al mijloacelor de difuzare în masă la care se adaugă comentariul critic de specialitate. Contribuția *criticii de artă* la educarea estetică a publicului are un caracter specific, plasează valorile artistice într-o ierarhie rezultată din confruntarea cu un ansamblu de criterii ferme, propune programe de descifrare a noilor valori, explică sensul convențiilor stilistice și de limbaj, creează un climat favorabil receptării, demarcînd universul propriu fiecărui gen artistic.

La rîndul său, *densitatea estetică a ambianței cotidiene* favorizează procesul educațional, avînd o dublă funcție constantă, formativă și informativă. Arhitectura expresivă și rațională a locului de

Scanned with OKEN Scanner

muncă, plenitudinea umană a coordonatelor urbanistice, frumusețea produselor industriale contribuie la perfecționarea simțurilor, modifică gustul unei colectivități.

Omul contemporan trăiește într-un mediu preponderent industrial, tehnic, a cărui calitate estetică stimulează bunul gust, îmbogățește sensibilitatea estetică, mărește nivelul de competență în aprecierea valorilor estetice noi. Pentru a fi eficientă, educația estetică își nuanțează formele și în funcție de caracteristicile subiectului receptor, în dubla sa calitate, de conștiință individuală și colectivă.

Așa cum am subliniat, personalitatea umană se afirmă într-un cadru cultural de referință, avînd o structură psihică, afectivă, spirituală și mentală proprie. Gradul de receptivitate variază în funcție de vîrsta, structura psihică și temperamentală, categoria socio-profesională, nivelul cultural al receptorilor. Multitudinea diferențelor evidențiate de cercetările psihologice și sociologice implică perfecționarea și adecvarea mijloacelor educaționale. Educația estetică, necesară încă de la vîrsta copilăriei se intensifică în adolescență, vîrsta modelării și a asimilării modelelor de viață și cultură, continuîndu-se în perioada maturității. Pentru aceste etape o importanță deosebită o au *școala și instituțiile artistice*, cărora le revine îndatorirea de a organiza un proces educațional cu caracter continuu, proces în care *contactul direct* cu valorile artistice este orientat metodic.

Educația estetică, înțeleasă ca un complex cu planuri multiple și modalități diverse de concretizare, are drept obiectiv major *formarea gustului și a idealului estetic.*

Reacția de gust, individuală și afectivă, include și o motivare de tip rațional, fundamentată de idealul estetic. Educația estetică nu are în vedere însă numai capacitatea omului de a se manifesta preferențial față de calitatea estetică a realității. Desigur, gustul public este educabil, necesitatea perfectibilității judecății de gust fiind subliniată încă din Antichitate. *Platon* acorda o importanță deosebită asimilării, încă din copilărie, a modelelor oferite de cîntece și dans, de miturile populare, de grădinile și clădirile frumoase, de vasele și urnele decorative, de veșmintele brodate. Iluminismul, prin opera lui *Diderot*, a reluat sugestia Antichității. Responsabilitatea creatorului de artă în orientarea gustului public a fost, de asemenea, observată de *Lunaciarski* care afirma că „a ține seama de necesitățile estetice ale omului nu înseamnă a căuta care este acum gustul publicului și a-i ieși în întîmpinare; aceasta înseamnă și a forma gustul publicului. Cine consideră că datoria lui este de a fi pe gustul publicului, chiar al unui public cu nivel cultural ridicat, acela este un artist mediocru; valoros este numai artistul care se străduie să șlefuiască gustul concetățenilor săi, exercitînd asupră-le o înrîurire estetică".

Scanned with OKEN Scanner

Gustul se perfecționează deci datorită intervenției unui număr mare de factori educaționali, între care se detașează, avînd funcții deosebite, *discuția și confruntarea liberă a părerilor*. În cadrul unei discuții se depășește, printr-un efort de argumentare, spontaneitatea primelor reacții, se verifică și se consolidează preferințele. În măsura în care discuția creează cadrul formării și perfectibilității gusturilor, acestea „se discută", vechiul dicton latin păstrîndu-și valabilitatea prin accentuarea caracterului lor individual, unic.

Cultivînd bunul gust, educația estetică are menirea de a combate alterarea gustului estetic, transformarea sa în prost gust, în gust kitsch, care confundă valorile artistice cu pseudoarta, se caracterizează prin inadecvarea la obiectul estetic și acceptă mutații în care, de exemplu, copia este luată drept original. Evoluția gustului presupune existența unei fermități psihice și ideologice, precum și confruntarea cu idealul estetic, cu acel model al realității configurat în strînsă legătură cu idealul etic, social și politic, cu concepția despre lume și viață.

Educația estetică, constantă morfologică a educației permanente, este dirijată în cadrul unei societăți după criterii organizatorice — teoretizate mai mult sau mai puțin explicit — care reflectă aspirațiile majore ale unei clase sau pături sociale, servind totodată la menținerea și consolidarea relațiilor existente. Educația estetică are, deci, un pregnant *caracter istoric și social* și este investită cu o puternică *coloratură ideologică*. În funcție de interesele reale ale societății care o patronează, precum și de dimensiunea umanistă a idealurilor care o animă, aceasta poate avea o funcție retrogradă sau progresistă în formarea personalității umane. Prin intermediul educației estetice, omul dobîndește capacitatea de a cuprinde, în ultimele lor implicații, semnificațiile majore ale valorilor estetice. Orientată către desăvîrșirea propriei esențe, ființa umană integrează bucuria și plăcerea estetică în ansamblul preocupărilor sale, ca o necesitate de durată.

Educația estetică — parte integrantă a educației comuniste

Educația comunistă — necesitate obiectivă a edificării societății socialiste multilateral dezvoltate. Procesul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate presupune, ca o cerință obiectivă, mobilizarea amplă a tuturor factorilor materiali și spirituali.

Conștiința socialistă, aflată într-un raport de dependență legică față de noua existență socială, are totodată un rol dinamizator în susținerea și accelerarea permanentă a devenirii istorice. Înaintarea țării noastre pe drumul socialismului și comunismului reprezintă un act

Scanned with OKEN Scanner

de creație conștientă a oamenilor muncii aflați sub conducerea unitară a Partidului Comunist Român. Fenomenele negative, lipsurile manifestate în planul conștiinței nu se pot justifica prin teza rămînerii permanent în urmă a acesteia față de existența socială. De aceea, partidul acționează neîncetat pentru intensificarea activității politico-ideologice și cultural-educative, documentele sale programatice cuprinzînd și direcțiile unei necesare și adînci revoluții în planul spiritului : *formarea omului nou*, stăpîn pe cele mai înalte cuceriri ale științei și ale cunoașterii umane, cu o profundă cultură revoluționară, constructor conștient și beneficiar al propriului său viitor.

Sintetizînd însușiri general-umane și trăsături specifice, rezultate în urma unor substanțiale mutații apărute în universul de gînduri și sentimente, *noul model uman* al societății socialiste ne apare ca o realitate moral-spirituală deosebit de complexă, ca un ideal al întregii activități politico-ideologice și cultural-educative.

Procesul educațional, aflat în plină desfășurare în țara noastră, este condus direct de către partid, se bucură de un cadru organizatoric larg, mereu perfecționat, de mijloace materiale care atestă aplicarea cu consecvență a principiilor *umanismului revoluționar*.

Avînd un caracter permanent și o problematică diversificată din punct de vedere metodologic, activitatea de educație din țara noastră se desfășoară sub semnul unei unice finalități : integrarea plenară a omului — politică, etico-cetățenească, profesională, științifică și estetică — în ansamblul noilor relații sociale. Astfel, sistemul educației socialiste și comuniste are la bază ideea generoasă a afirmării ființei umane în societate ca o personalitate distinctă, bine definită. Un alt deziderat al procesului de formare a omului nou, a tineretului, constă în dezvoltarea virtuților și valorilor morale în concordanță cu principiile eticii și echității socialiste, în dezrădăcinarea din conștiința oamenilor a mentalităților, obiceiurilor și deprinderilor înapoiate, în cultivarea respectului pentru tradițiile istorice, de luptă și cultură, ale poporului nostru, a dragostei față de muncă, a patriotismului socialist și internaționalismului proletar. Perfecționarea continuă a personalității umane se poate realiza numai cu ajutorul conlucrării responsabile a tuturor formelor de educație, printre care un loc important îl ocupă și *educația estetică*.

Educația estetică — parte integrantă a educației comuniste. Integrarea culturii spirituale în ambianța vieții și muncii cu scopul exercitării funcției ei specifice, de modelare a conștiinței, trebuie înțeleasă ca o trăsătură fundamentală a democrației socialiste. Prin forța educației, valorile estetice și artistice se transformă în deprinderi, în modele de conduită, în fapte de civilizație.

Din documentele programatice ale Partidului Comunist Român se desprinde cu claritate ideea că educația estetică și cultural-artistică

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă o componentă esențială a educației comuniste, a activității politico-ideologice. În formarea trăsăturilor omului nou *creația literar-artistică* are o importanță deosebită, rolul artei în stabilirea profilului civic al omului fiind subliniat încă din Antichitate. Programul educativ stabilit de *Platon* cuprinde asimilarea inconștientă a modelului artelor muzicale, deoarece „imitațiile" unor anumite tipare formale „începute din anii copilăriei și continuate pînă tîrziu, se statornicesc sub formă de deprinderi și devin (o a doua) natură, în trup, grai și cuget". Emoția estetică produsă de muzică și dans este considerată de *Aristotel* o unealtă de modelat caracterele. Din tiparele artei în propria-i ființă copilul, tînărul sau adultul vor putea sorbi fermitatea, curajul sau delicatețea. Posibilitatea artei de a crea la oameni o anumită disponibilitate morală și o armonie lăuntrică, favorabilă umanității, a fost teoretizată de reprezentanți strălucițiai iluminismului, cum ar fi *Schiller, Fichte, Shelley*, sau *Jean-Jacques Rousseau*. Iluminismul și-a pus problema finalității artei în cadrul vieții practice, încercînd să găsească în cadrul ei soluția care poate călăuzi omul de la sclavie la libertate, de la viața animală la viața morală. „Nu există altă cale de a face o ființă rațională dintr-un om senzual, decît a-l face întîi estetic", subliniază *Schiller* în cunoscutele sale „Scrisori despre educația estetică a omului" (1793—1794). Educația estetică reprezintă pentru filozoful german o garanție a formării unui model de umanitate atunci cînd afirmă că gustul oamenilor „este mai curat decît inima lor și pe această cale trebuie să prinzi ceea ce este fugitiv în reacțiile lor. În zadar vei combate maximele lor, în zadar vei condamna acțiunile lor — numai asupra răgazurilor lor îți vei putea încerca măiestria de a-i forma. Gonește din plăcerile lor capriciul, frivolitatea, asprimea și le vei goni pe acestea în mod nesimțit din actele lor și în sfîrșit, din sentimentele lor".

Personalități de seamă ale culturii românești, critici și esteticieni, cum ar fi *Gh. Asachi, Ion Heliade Rădulescu, Cezar Bolliac, Constantin Dobrogeanu-Gherea, Mircea Florian* au apreciat funcția morală, capacitatea umanizatoare a artei și literaturii ca instrumente de înlăturare a viciului, menite să convingă și să instruiască.

Tezele activității politico-ideologice a Partidului Comunist Român — contribuție originală la tezaurul umanist al gîndirii estetice universale și românești — pun în mod deosebit accentul pe valoarea educativă a artei și literaturii. În acest sens, *libertatea de creație* trebuie înțeleasă ca răspuns util la necesitățile istorico-sociale, spirituale, ale oamenilor. Astfel, creația literar-artistică contemporană este solicitată, în spiritul concepției materialiste despre lume și viață, să reflecte realitatea socialistă în devenire, să prezinte în forme și stiluri variate de expresie realizările poporului, universul său de gîndire și

Scanned with OKEN Scanner

sentimente, problemele majore ale trecutului și prezentului revoluționar.

Desigur, valorile politice, etice, sociale, se întrepătrund în structura operei de artă „grupîndu-se armonios în perspectiva valorii centrale și dominante" *(Vianu)*, care este valoarea estetică.

Misiunea formativă a artei se exercită implicit și explicit. Literatura angajată, realistă, cinematograful politic, muzica programatică, grafica militantă, contribuie la dezideratul contemporan de formare și educare a omului nou prin prezentarea în acțiune a unor modele exemplare de comportament uman. Poezia lirică, pictura nonfigurativă, artele decorative sau arhitectura își afirmă dimensiunea transformatoare prin stabilizarea unor tensiuni și sentimente autentice, cu certe virtuți educative.

Creația artistică contemporană își îndeplinește funcția educativă doar în măsura în care creatorii, înțelegînd comandamentele superioare ale societății noastre și tendințele ei de dezvoltare, îi orientează conținutul către exprimarea stărilor sufletești și a condiției umane specifice socialismului, a virtuților sale realizate sau potențiale, a universului inedit de gîndire, muncă și viață.

La îndeplinirea programului de educație comunistă contribuie atît valorile artistice create în epoca contemporană, epocă a unor mari și diverse prefaceri, cît și valorile confirmate de tradiție ca făcînd parte din ansamblul culturii românești. Programul ideologic al Partidului Comunist Român analizează cu obiectivitate și în mod creator sarcinile politicii culturale în domeniul valorificării critice a moștenirii trecutului și a asimilării artei populare. Integrarea trecutului în matca vieții spirituale a prezentului înseamnă preluarea cu spirit critic, pe baza principiului continuității și al istoricității selective, a ceea ce reprezintă o tradiție progresistă, înaintată. Orice act de valorificare diacronă autentică reprezintă o opțiune a unui subiect matur din punct de vedere politic, moral și estetic. Pornind de la faptul că făurirea socialismului nu se poate realiza decît pe baza a ceea ce a realizat mai bun omenirea în toate domeniile economico-sociale, inclusiv în cel al artei, tovarășul *Nicolae Ceaușescu* sublinia necesitatea ca „poporul român să beneficieze de tot ceea ce gîndirea umană, arta și literatura universală — din trecut și din zilele noastre — au mai valoros".

Instituțiile de cultură — teatrele, cinematografele, muzeele, mijloacele de comunicare în masă — au datoria de a se manifesta ca factori politici de educație estetică și cetățenească prin analiza exigentă, de pe poziții combative, a valorificării moștenirii culturale și patrimoniului artei universale, prin găsirea celor mai diverse modalități și criterii de participare a României la schimbul de valori culturale.

Scanned with OKEN Scanner

În cadrul activității de educație a oamenilor muncii în spiritul concepției revoluționare despre lume și viață a partidului, pentru promovarea normelor și principiilor comuniste de etică și echitate, o contribuție de seamă are și *critica de artă*. Evidențiind aspectele negative care apar la un moment dat în procesul de creație, critica de artă trebuie să demonstreze în exegezele de specialitate spirit de discernămînt, să formuleze judecăți estetice care să promoveze valorile artistice reale, creația cu conținut educativ, cu adevărat revoluționar.

Activitatea cultural-educativă de masă, desfășurată în case de cultură, cluburi, cămine culturale, cenacluri și cercuri artistice are în țara noastră o îndelungată tradiție, reprezintă o modalitate de promovare și cultivare a talentelor, de transmitere a valorilor culturii naționale și universale. Avînd un înalt nivel educativ și adresîndu-se îndeosebi tineretului, ea contribuie la crearea unor convingeri, deprinderi și comportamente compatibile cu etica societății noastre socialiste.

Mișcarea artistică de amatori, concursurile de creație, printre care se evidențiază festivalul național „Cîntarea României", antrenează plenar masele de oameni ai muncii promovînd talentele autentice, reprezintă un instrument de dezvoltare a sensibilității estetice, de modelare spirituală în sensul integrării frumosului în viață ca preocupare și aspirație majoră. În scopul lărgirii orizontului cultural societatea socialistă asigură condiții optime de petrecere a *timpului liber*. Organizarea cît mai plăcută și instructivă a timpului liber, înțeles ca „spațiu de dezvoltare umană" *(K. Marx)*, ca o realitate psiho-socială cu profunde implicații, reprezintă în concepția partidului nostru un factor important al educației permanente.

În formarea personalității multilateral dezvotate a omului nou, un rol esențial revine *școlii*, ca principal instrument de lărgire a orizontului spiritual, de pregătire a tineretului pentru muncă și viață. La educarea estetică a elevilor, ca parte integrantă a educației comuniste, contribuie cunoașterea aprofundată a capodoperelor literaturii și artei românești și universale precum și însușirea noțiunilor de estetică generală cuprinse în cursul organizat pentru liceele de artă.

Disciplină filozofică de sinteză, concepută ca un sistem coerent pe baza filozofiei materialist-dialectice, *estetica* are menirea de a organiza cunoștințele acumulate, de a amplifica receptivitatea și capacitatea de orientare în artă, dezvăluind totodată unitatea estetică a lumii. Prin generalizări, categorii și sinteze teoretice proprii, estetica oferă cheia accesibilității pentru domeniul valorilor artistice, deschide drum comunicării adecvate dintre public și creator.

Organizarea întregii vieți în spiritul idealului estetic este proprie în primul rînd acelei personalități umane care își integrează trăirile și impresiile estetice într-o cultură sistematică. Valoarea educativă a

Scanned with OKEN Scanner

cursului de estetică constă în forța cu care influențează gîndirea, sentimentele și atitudinile tinerilor, pe care îi îndrumă să asimileze valori cu un înalt grad de umanism. Este cunoscut faptul că liceele de artă au menirea formării complexe a tinerilor artiști. Cultura teoretică de specialitate, îmbogățită prin însușirea noțiunilor de estetică, înarmează viitorul artist cu cunoștințele absolut necesare practicării profesiunii pentru care se pregătește. „Cunoașterea adevărurilor estetice îndeamnă pe acela care are talentul înnăscut să se perfecționeze în arta sa, deșteptîndu-i atenția asupra multor particularități importante pe care le-ar fi trecut cu vederea", spunea un mare critic român și continua: „ele trebuie, al doilea, să dea publicului o măsură mai sigură pentru a deosebi adevărul de eroare și frumosul de urît" *(T. Maiorescu)*.

Reiese astfel cu claritate datoria civică, partinică, a predării cursului de estetică în liceele de artă în scopul făuririi unei înalte conștiințe artistice, a unui ideal estetic și artistic comunist, în numele căruia să militeze cei ce într-un viitor apropiat vor fi prezenți în mijlocul confruntărilor estetice și ideologice din lumea contemporană.

Addenda :

„Știm că sufletul omenesc este compus din trei categorii de elemente: de cunoaștere, de plăcere și de finalitate activă. Toate acestea se găsesc îmbinate în opera de artă. Arta nu caută să dea tipuri parțiale ca un hedonic, intelectual, sau un acționar mărginit. Cultura estetică oferă unitatea persoanei... Numai printr-o cultură estetică se va putea găsi unitatea sufletească, creîndu-se nu un om parțial specialist, ci un om total. Tehnicianul mecanizat, politicianul sectar, omul de știință sau estetul contemplativ sînt tipuri care trebuie armonizate, care să împace omul cu ambianța și cu rezistența mediului cosmic. Aceasta nu se poate rezolva decît prin simpatia simbolică a esteticii.

Deci, o cultură estetică se bazează pe renașterea umanistă cu un om nou, fără anxietate, un om integral, armonios, împăcat cu mediul său" *(Mihail Ralea,* Prelegeri de estetică, Ed. Științifică, București, 1972, p. 164).

„Fiecare clasă, care a împrumutat unei epoci sau alteia caracteristica sa și s-a reflectat în propria sa artă, a pus în fața artiștilor ei, în mod conștient sau inconștient, formulat sau neformulat, nu numai sarcini de cunoaștere, ci și sarcina de formare a caracterului. Arta este un mijloc de educație de o forță colosală. Ea este, probabil, cea mai puternică formă de agitație care a existat vreodată..." *(A. Lunacîarschi,* Dialog despre artă, Ed. Meridiane, București, 1975, p. 276).

„Creația literar-artistică, rezultat al muncii și cunoașterii, este chemată să răspundă cerințelor făuritorilor de bunuri materiale și spirituale, să îmbogățească și să înfrumusețeze viața spirituală a omului; pentru a fi la înălțimea imperativelor sociale, arta trebuie să-și tragă seva din frămîntările și năzuințele poporului... În uriașa activitate creatoare de formare a omului nou, cu o înaltă conștiință socialistă, literatura și arta trebuie să aducă o contribuție tot mai activă. Avem nevoie de proză, de poezii, de piese de teatru, de filme, de muzică, de picturi, de

Scanned with OKEN Scanner

sculpturi care să înnobileze pe om, să-l însufleţească la fapte măreţe, eroice" (*Nicolae Ceauşescu*, Expunere cu privire la Programul P.C.R. pentru îmbunătăţirea activităţii ideologice, ridicarea nivelului general al cunoaşterii şi educaţia socialistă a maselor, pentru aşezarea relaţiilor din societatea noastră pe baza principiilor eticii şi echităţii socialiste şi comuniste, 3 noiembrie 1971, Ed. Politică, Bucureşti, p. 63—64).

Chestionar :

- Indicaţi căile şi mjloacele mai importante de realizare a educaţiei estetice şi arătaţi în ce constă rolul ei formativ şi informativ.
- Explicaţi caracterul ideologic al educaţiei estetice.
- Subliniaţi importanţa componentei estetice în cadrul procesului educaţional general.
- Care sînt sarcinile actuale ale educaţiei estetice în lumina documentelor programatice ale Partidului Comunist Român ?

Scanned with OKEN Scanner

Coli de tipar : 11
Tiraj : 10.400 + 90 ex. broșate
Bun de tipar : iunie 1979
Nr. Plan Editură : 25.471

Tiparul executat sub cd. 129 la I. P. „Filaret“
str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11
București
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner